

# شعر المتكبي قراءة أخرى

دكتور  
محمد فتوح أحمد

دار غريب  
للطباعة والنشر والتوزيع  
القاهرة



شعر النبي  
قراءة أخرى



# شعر المتنبي قراءة أخرى

دكتور محمد فتوح أحمد

فهرسة الخفاء النشر اعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ادارة الشؤون الفنية

الكتاب : شعر المتنبي : قراءة أخرى .

رقم الإيداع: ٢٤٣٨٤ / ٢٠٠٨

تاريخ النشر: ٢٠٠٩

الترقيم الدولي: 2 - 026 - 463 - 977 - 978

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناسر ولا يسمح بإعادة

نشر هذا العمل كاملاً أو أي قسم من أقسامه ، بأي شكل من

اشكال الغشمر إلا بإذن كتابي من الناشر

لناشرون : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع: ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت: ۲۷۹۴۲۰۷۹ فاكس: ۲۷۹۵۴۳۲۴

التوزيع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقي الفجالة - القاهرة

٢٥٩١٧٩٥٩ - ٢٥٩.٢١.٧ :ت

١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول  
ت: ٢٢٧٣٨١٤٢ - ٢٢٧٣٨١٤٣

## تقديم

١

ليست الغاية من هذا الكتاب دراسة حياة أبي الطيب المتنبي وعصره، بل ولا تمتد هذه الغاية إلى رصد علله الإبداعي بكل زواياه وقضاياها، فلهذا وذاك مكانها من فيض الشروح والمراجع والتعليقات التي تحمضت لهذه الغاية، كلها أو بعضها، والتي ندر أن حظى بها شاعر سواه من شعراء العربية، يكفي أن تعلم أن ثبنا حديثا بهذه الشروح والمراجع والتعليقات قد أُرِيت مفرداته على الألفين عددا، واستغرق تحبيره ما ينيف على خمسمائة صفحة<sup>(١)</sup>، وهي مادة علمية لا تكاد تترك في سيرة الشاعر وتقليدياته فنه زيادة لمستريد.

إن ما أتوخاه - على وجه التحديد - لا يعدو تقديم وجه آخر للقراءة الشعرية، ولقراءة شعر المتنبي بالذات، وهو وجه لا ينظر فيه إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التي أحدثت هذه الدلالة، ثم لا يكفي فيه الوقوف عند أحد مستويات هذه البنية حتى يوضع في مكانه من بقية تلك المستويات، متفعلا وفاعلا، متأثرا ومؤثرا، نتاجا لما يعلوه من أغلفة النواة (أو البنية العميقة للنص) ومنتجا لما دونه منها، الأمر الذي يفرض إلى الكشف عن ثراء اللغة الشعرية واجتلاء كل معطياتها، بقدر ما يفرض - في الآن ذاته ودون تعاقب - إلى سخاء الدلالة وتعددتها، طبقا لتدرّج مستويات البناء.

---

(١) عينا بذلك «رائد الدراسة عن المتنبي» الذي وضعه كوركيس عواد وميخائيل عواد، والصادر عن دار الرشيد للنشر - بغداد سنة ١٩٧٩.

وقراءة العمل الشعري على هذا النحو ليست مرادفا للخطأ العجلى التى يقصد بها إلى مجرد المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما أنها لا تعنى استقبال ذلك العمل استقبالا تلقائيا نابعا من الذوق الشخصى وحده، بل إنها - على العكس من ذلك - تقتضى جهدا دعويا فى اكتناه علاقاته الإيقاعية والتركيبية والتصويرية، ثم فى محاولة النفاذ من هذه العلاقات إلى إيماءاتها النفسية والفكرية، ومن ثم ترتقى عملية القراءة - عند مرحلة من المراحل - إلى مستوى النظر المنهجى المنظم، أو «فن تمييز الأساليب»، وهو عصب من أعصاب الدرس الأدبى الحديث.

ويدهى أن الطريقة التى يُمارَس بها هذا «النظر المنهجى» ليست واحدة فى كل الأحوال، لسبب بسيط، وهو أن الطريقة التى يقترب بها القارئ من موضوعه - مثلا فى العمل الشعري - ليست سوى اختبار تطبيقي لوعيه بقيمة الأدب كنشاط إبداعى، ووسائل هذا النشاط وغاياته، وهذا الوعى تتدخل فى تشكيله عوامل نسبية إلى حد ما، مثل طبيعة ثقافة القارئ، ومكونات ذوقه، وإلهامات عصره ومحيطه الاجتماعى، وجميعها عوامل لا مناص من الاعتراف بأثرها فى تحديد وجهة الدارس الأدبى، ثم لا مناص من الاعتراف بأثرها - كذلك - فى بعض القضايا شديدة الصلة بمنهجه فى قراءة العمل الشعري.

يُبد أن هذا الوجه من نسبية «النظر» يوازيه ويواكبه وجه آخر، لا يقل عنه أهمية، وربما فاقه أثرا، وهذا الوجه الآخر يحمل قيمة موضوعية تنأى بقراءة العمل عن مظان المصادرة والاعتساف والتحكم الشخصى، ذلك أن الشعر «فن باللغة»، وقراءته ينبغى أن ترتب أساسا بهذه القيمة، شريطة ألا نفهم اللغة هنا بمعناها الضيق، لأن اللغة فى إطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى



القصيدة منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات، وهى فى الحالة الأولى ذات وظيفة دلالية ترتبط فيها الإشارات بمعانيها الوضعية، على حين أنها فى الحالة الثانية ذات وظيفة إيحائية تتخطى حدود التصريح والتقرير والتسمية، وهذه الوظيفة الإيحائية لا تتاح بدورها إلا من خلال العلاقات التركيبية، ثم من خلال العلاقات التصويرية والرمزية المتولدة منها.

## ٢

واللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية، وهى تتميز بالتقطير الدقيق فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومستوى الكلمات مقرونة بدلالاتها الوضعية، لا يمثل فى هذه اللغة سوى درجة واحدة من سلم متعدد الدرجات، حتى إذا ما اتسقت هذه الكلمات فى بنيات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى آخر، هو مستوى الوظائف النحوية، ثم مستوى ثالث، هو المستوى الصورى الذى تتجسد به ومن خلاله الصور الجزئية، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات الأحداث والمواقف، ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص الدلالة فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الأطراف، بقدر ما هى خصائص للنظام الذى تتم به تنسيق هذه العناصر.

وهذه القيم التدرجية فى بنية القصيدة تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون، بين الأسلوب وما يُظنّ محتوى له، لأن العمل الشعرى - فى حقيقته - ليس إلا طريقة فى التأليف بين المستويات المشار إليها، ومعالجته بنفس منطقته تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلاً تكاملياً، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك النسق الذى انتظمت من خلاله تلك العناصر المتدرجة، وقد يبدو هذا المطلوب سهل المثال، وقد نبالغ فى حسن الظن فنقول: إنه يبدو مقبولاً لدى الكثرة

الكاترة من دارسى الأدب ونقادہ، ولكنہ عند التطبيق لا يخلو من صعوبة، ولا تنجو ممارساتہ من تناقض؛ لأننا - أحيانا - نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعى عناية كافية - بل وربما دون عناية إطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها، ومن ثم قد يظهر - على المستوى النظرى - وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لإدراك العمل الأدبى، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الإدراك إلى سلوك، إلى مواجهة مع النص، برزت الفجوات بين المواقف، وبرزت معها الحاجة إلى مراجعة هذه المواقف ونقّى ما يشوبها من تلبس واضطراب.

ومن أمثلة ذلك أنك لا تجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يؤمنون بالفصل التقليدى بين الصياغة الفنية وقيمها الفكرية، أو بين ما يدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون، ومع ذلك، فإن الاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة الكاترة التى تتفق على وحدة العمل الأدبى وتكامله؛ لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة العديد من مناهج التلقى : من يبدأ من المضمون ليحيل جهد المبدع إلى قضايا، ومن ينصرف إلى فحص التناسب بين العمل والواقع، أو بين الصورة والأصل، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها محصلة جمع الطرفين، فهو يتناولها على التوالى، معتقدا بذلك أنه قد استوفى وحدة العمل حين استوفى كل أعضائها، وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والدلالة حين يؤالى بينهما على هذا النحو، على حين أن الفارق بينهما ليس فارقا حقيقيا، بقدر ما هو فارق منطقي مجتهد والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا، وإنما هى حوار متبادل، وجدل مستمر؛ لأن المضمون - عند الممارسة إبداعا وتلقيا - لا يعدو أن يكون شكلا متحولا إلى مضمون، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل، وفى النهاية ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكل وجوده وتكامله.

لا نتوقع - إذن - أن يحدثنا هذا الكتاب عن المتنبي - الشخص، أو المتنبي - العصر، فذلك مطمح لا يدعيه، فضلاً عن أنه ليس من غاياته. ولا نتوقع - أيضاً - أن يطرح أمامنا جملة ما قيل عن شعر الرجل أو ما كتب فيه، ناهيك عن التصدي لهذا الذي قيل أو كتب بالتحجيد والتأييد، أو بالمراجعة والمناقشة، فالحق أن هذا النمط من التناول - على الرغم من قيمته وعظم جدواه - لم يكن هو الإطار الذي افترضته هذه الدراسة لنفسها منذ البداية؛ إذ تقتضي القراءة الشعرية، ومواجهة النصّ مواجهة مباشرة، أعتد لغوية وفنية وثقافية ذات طبيعة خاصة، وصحيح أن هذه «الاعتد الخاصة» لا تستثنى التراث النظري الضخم الذي كُتب عن الشاعر وفنه، ولكن مثل هذا التراث ينبغي ألا يقيد حركة النارئ أو يشدّ خطواته بوثائق التصورات الأنفة، ودوره يبدأ - بالأحرى - حين يتحوّل بالمثّل الدقيق إلى خلفية غير منظورة، تسهم في تكوين ثقافة القارئ - الدارس، وفي تشكيل ذوقه الموضوعي، غاما مثلما تسهم عدة الشاعر من محفوظ تراثه في صقل موهبته وتغذية ملكته الإبداعية، ولكنّ عليه أن ينسى هذه العدة - أو أن يتناساها - عند أول خطوة على درب القول.

والمادة الشعرية التي اعتمدت عليها هذه الدراسة - أو لنقل هذه القراءة - ذات وجهين؛ مادة بالقوة، على حد تعبير المنطقة، لأن هذه الدراسة لم تبدأ إلا من حيث انتهت بها مراجعة شاملة ومتأنية لتراث الشاعر على اتساعه ورجابة جوانبه، ومادة بالفعل، لأنها قنعت من هذا التراث بالجزء دون الكل، وبالقوذج

بدلاً من الحصر، وإن كانت في انتخابها للنموذج قد تحمّرت ما ينبغي أن يتوفر للنموذج من قوة التمثيل وغطيّة الملامح الدالة على الظاهرة، وتبقى بعدُ لكل وثيقة شعرية - قصيدة أو مقطوعة - قيمتها الخاصة، باعتبارها كيّانا إبداعيا كاملا الاستقلال والتميّز.

وهكذا تطالع في البداية مبحثا فيما يُدعى «بمفارقات الشكل»، قُصِدَ به - من خلال النظر النصّي - إلى تبيان العلاقات المتبادلة في بنية العمل الشعري، بين نسق المادة الكلامية ونسق البنية الداخلية ممثلة في الصور والرؤى والمواقف، فإذا فرغت من مفارقات الشكل طالعت مبحثا ثانيا عن «ظواهر الصياغة الشعرية» يتعقب طائفة من اللوازم التركيبية في شعر المتنبي، والتي تتّسم - على وجه الخصوص - بطابع المعاودة والتكرار، ثم مبحثا ثالثا في «تقابلات البنية»، بين التوازي بالتكامل، والتوازي بالتناقض، والازدواج، ورابعا في «مستوى الصورة» على تنوّع تجلياته في المادة الشعرية المدروسة، من التداعي إلى المفارقة، ومن الترقّي إلى المبالغة، ومن الصورة إلى الدائرة التصويرية، ثم خامسا في «تحولات الأسلوب» بتحوّل وظيفته أو ازدواجها بغيرها من الوظائف، وهي التحولات التي أمكن - في ضوءها - إعادة قراءة مدائحه الهلجية، وغزلياته المادحة، وما إليها مما دار في هذا المدار من نتاج الشاعر. وأخيرا يختتم الكتاب مطافه بوقفة - لا تلبث طويلا - عند المعجم الإيقاعي للمادة الشعرية المدروسة، ومعطيات هذا المعجم من الناحيتين الإحصائية والوصفية.



وبعد، فلعلّه ليس من قبيل التريّد في هذا المقام أن أذكر مقولة الشاعر الألماني برتولت بريشت، حين راح يحدّد المثال الأدبي من وجهة نظره، فلم يزد على أن وصفه بقوله: «أن تكتب للعامة بلغة الملوك»<sup>(١)</sup>.

(١) العبارة منقولة عن:

وإذا كانت هذه اللغة الخاصة (أوشك أن أقول : هذه اللغة الملكية) تقتضى  
عن يتصدى لها ذخيرة من الأدوات والروافد، فيها بعض ما فى هذه اللغة من  
سخاء وتميز، فليس أمام القارئ إلا أن يحاول. ومن الله تسليد القصد.

المجوزة - يناير سنة ١٩٨٣

**محمد فتوح أحمد**



**المبحث الأول**

**مفارقات الشكّل**





العمل الأدبي ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجبالي مرتبطاً بها ككل، ومتعلقاً بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض. وإذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة باعتبارها مجموعة الأعراف والقواعد التى يتم التصرف اللغوى طبقاً لها، والكلام باعتباره الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك الأعراف والقواعد فى موقف بعينه، ولوظيفة بعينها<sup>(١)</sup>؛ فإننا - بالمثل - ينبغى أن نقبل التفرقة بين وحدات اللغة الأدبية وهى مائزات بعد مادة صماء، وهذه الوحدات بعد أن تتخلق نسقاً حياً من العلاقات والتراكيب والأنظمة، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى مطلق، على حين هى فى الوضع الثانى رهينة حضور جمالى محتمل، كما أن عطاءها الأدبى فى المرحلة الأولى لا وجود له، أو هو ليس موجوداً إلا بالقوة، على حين أن هذا العطاء فى المرحلة الثانية موجود بالفعل.

فإذا انتقلنا من الأدب فى عمومهِ إلى الظاهرة الشعرية فى خصوصيتها، استطعنا أن نكتشف نوعاً من التوازي العجيب بين علاقة اللغة بالكلام، وعلاقة الشعر بالقصيدة، فالشعر باعتباره صورة ذهنية مجردة لا يتجاوز ما نعرفه من تقاليد فنية فى الإيقاع والصياغة، ولكن القصيدة تعنى هذه التقاليد وقد انبعثت - أو انتعشت - فى إطار قولى يمتدنى منظومة هذه التقاليد أو يتصدى لها بالإضافة أو الحذف أو التعديل. وربما كان الشكليون ومن استلهم رأيسهم من رؤاد البنائية يضعون أعينهم على هذه الحقيقة، حين نادوا بأن لغة القصيدة محاولة لإحياء

(١) انظر فى التفرقة بين اللغة والكلام :

G.W.Turner, Stylistics, England, 1975, P 14.

الكلمة وإنعاشها في المقام الأول<sup>(١)</sup>، وأن هذا الإحياء قد يفضى - أحيانا - إلى الإخلال المنهجي ببعض القواعد اللغوية، الأمر الذى يؤدى - من ثمة - إلى إعادة النظر فيما يُدعى بالضرورة الشعرية.

والقصيدة حين تتمثل في هذا النسق الكلى الحى من العلاقات والأنظمة اللغوية، تطرح افتراضين للرؤية يتعلق كل منهما بزاوية النظر إليها؛ فهى باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورهما إلا على نحو تركيبي خالص؛ لأنها فى انبعاثها من حذقة المُرسِل - أو لِنَقْلُ المبدع - إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين، وهى بالنسبة له رسالة تجميلية تتوأكب عناصرها الصوتية والتركيبية والإيقاعية فى سياق آتٍ غير خاضع لمنطق التعاقب، ضرورة أن المرسِل لا يتعامل مع كلٍّ من هاتيك العناصر منفردا، فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة ثم يتوقف ريثما يراعى دلالتها، ثم يتلبث لكى يختبر صيغتها الصرفية وموقعها التركيبى، ثم لكى يوائم بينها وبين قوانين الإيقاع الشعرى، بل إنه - من خلال الممارسة الإبداعية - يعالج كل هذه المستويات دفعة، وبطريقة مركبة، بحيث يبدو العمل الشعرى فى النهاية وكأنه وليد زمن إبداعى واحد.

غير أن الزمن الإبداعى لا ينطبق بالضرورة على زمن التلقى، فإذا كان الشاعر يتعامل مع القصيدة على هذا النحو الجُمْلَى المركَّب، فإن الدَّارس - وعمله لا يعلم أن يكون درجة عالية من درجات التلقى - يتعامل معها بوجهيَّها من التحليل والتركيب، وهو يبدأ بما يُدعى بالشكل الخارجى، أعنى مجموعة الوسائل التى أمكن بواسطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة، ومن هذه الوسائل ما هو صوق كالفافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته الزمنية والمقطعية، ومنها ما يتعلق بالتركييب وطرق صياغتها،

(١) أطلق فكتور شكولوفسكى على واحد من كتبه نشر سنة ١٩١٤ عنوان «بحث الكلمة»، ووضح هذا المصطلح فى مقابل «تجسير الكلمة» برّذ قيمتها إلى ما تدلّ عليه، وتبعمه الشكليون والبشانيون فى المحسك بمنطوق هذا المصطلح ومنهوه.

كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل، كالأطراد والمفارقة، وكتوازن السياق أو توازيه، وكتشيعب الأداء بين الوصف والحوار، وبين صوت الشاعر وأصوات الآخرين.

وتنظيم المادة الكلامية على هذا النحو يفضى بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعري، نعى بذلك بنية الصور الفنية الصادرة أساسا عما يُدعى بِطَاقَة التخيّل، ابتداءً بالصور المجرية أو العلاقات المجازية الصغرى كالتشبيه والاستعارة ونحوهما، ومرورا بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة وما إليهما، ثم انتهاء بنواة العمل أو محوره الفكرى motive. وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحقّي، الذى تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى إلى الآخر، ومن ثم يبدو المتلقى كمن يذرع درجات سلم صعودا وهبوطا، كما تبدو القصيدة محصلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية، تتبادل التأثير فيما بينها، وتتأزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية<sup>(١)</sup>.

## ٢

قد يكون فى هذا المفتتح النظرى نوع من المصادرة على المطلوب، ولكنها على أية حال - مصادرة لم أشأها ولم أقصد إليها، فضلا عن أن ما تضمنته من أفكار حول العلاقات المتبادلة فى بنية العمل الشعري لم ينبثق إلا فى ضوء مراجعة حديثة لأحد النماذج الذائعة من شعر أبى الطيب المتنبي، وبالطبع لم يكن ذبوع هذا النموذج هو سرّ التوقف عنده، كما أن بواعث ذبوعه لم تكن فى كل الأحوال بواعث فنية خالصة، فقد تركزت هذه البواعث حول ما فى هذا النموذج من عبارات

---

(١) لمزيد من التفصيل فى معنى الشكل الخارجى والشكل الداخلى للقصيدة، تراجع المؤلف دراسة بعنوان: الشكلية... ماذا يبق منها؟ - مجلة فصول - المجلد الثالث - القاهرة - يناير سنة ١٩٨١ - ص ١٦٠ وما بعدها.

جامعة سارت مسير المثل، أو استقطبت معنى من معاني الحكمة، أو توافقت مع ضرب من ضروب الخبرة الحية للمتلقي، أما النسيج البنائي لعلاقات هذا النموذج، وما عسى أن تكشف عنه هذه العلاقات من ظواهر أسلوبية، فأمور لم تسترّع بعد اهتمام القارئ التقليدي، أو - على الأقل - لم تسترّع اهتمامه بدرجة كافية:

صَحِبَ النَّاسَ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا	وَعَنَاهُمْ فِي شَأْنِهِ مَا عَنَانَا
وَتَوَلَّوْا بِفُضَّةٍ كُلَّهُمْ مِنْهُ	وَأَنْ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحْيَانَا
رُبَّمَا تُحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِيهِ	وَلَكِنْ تَكْذَرُ الْإِحْسَانَا
وَكُنَّا لَمْ يَرْضَ فِينَا بِرَبِّ الدَّهْرِ	حَتَّى أَعَانَهُ مَنْ أَعَانَا
كُلَّمَا أَتَيْتَ الزَّمَانَ قَنَاءَ	رَكِبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاءِ مِينَانَا
وَمُرَادَ الْفُؤُوسِ أَصْغَرَ مِنْ أَنْ	تَتَعَادَى فِيهِ وَإِنْ تَتَفَانَى
غَيْرَ أَنَّ الْفَتَى يُلَاقِي الْمَنَاسِيَا	كَالْحَاتٍ وَلَا يُلَاقِي الْهَوَانَا
وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ تَبْقَى لِحَيٍّ	لَمَدَدْنَا أَضْلَلْنَا الشَّجَعَانَا
وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بُدٌّ	فَمَنْ الْعَجْزُ أَنْ تَكُونَ جَبَانَا
كُلُّ مَالٍ يَكُنْ مِنَ الصَّعْبِ فِي الْأَنْفُسِ	.. سَهْلٌ فِيهَا إِذَا هُوَ كَانَا <sup>(١)</sup>

والنموذج المائل من وزن الخفيف الذي يتولد الإيقاع فيه من التوالى النظري لتفعيلتين تتساويان في كمّ ما تتضمنه كل منهما من مقاطع لغوية، ولكنها تختلفان بعد ذلك في طريقة توزيع هذه المقاطع وكيفية تواليها؛ فالتفعيلة الأولى «فاغلانن» تتكون من سبعين يفصل بينها وتد مجموع، والتفعيلة الأخرى «مُسْتَفْعَلن» تتكون من سبعين، ثم وتد مجموع كذلك.

غير أن هذا التساوى الكمي من الناحية النظرية لا يفترض أن يتحقق بحذافيره

(١) اعتمدنا في توثيق النص على مصلدين:

أبو البقاء المكي: التبيان في شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - نشر دار المعرفة - بيروت

سنة ١٩٧٨ - ج ٤ - ص ٢٣٩ - ٢٤١.

عبد الرحمن البرقوق: شرح ديوان النقي - دار الكتاب العرب - بيروت (د.ت) - ج ٤ - ص ٣٧٢

في البنية الإيقاعية للقصيدة؛ إذ يحدث في كثير من الأحوال أن يحذف الشان الساكن من إحدى التفعيلتين أو كليهما، ضرورة أن المستوى الإيقاعي لا يمحى بمعزل عن بقية المستويات الأدائية، ومن ثم قد تفرض هذه المستويات نوعاً من صدع-أو لنقل- ترويض - الإيقاع بحيث ينسجم تماماً مع غيره من عناصر البنية الشعرية، وهو صدع نلمحه بخاصة في الأبيات : الخامس والسادس، ثم التاسع والعاشر، حيث يتم في أضرب هذه الأبيات حذف الشان الساكن، على حين تظل بقية الأضرب فيما سوى ذلك من أبيات محتفظة بالانسجام بين صورق الإيقاع : الصورة الذهنية المفترضة، والصورة الصياغية الماثلة.

ومردّ هذا الصدع إلى أن البنية الرأسية للإيقاع لا تتطابق بالضرورة تطابقاً تاماً مع البنية الأفقية للمعبرة الشعرية، حقيقة قد يحدث هذا التطابق أحياناً، إذ نرى بنية التعبير موازية للصورة الذهنية للتفعيلة، بيد أنه في كثير من الأحوال يحدث العكس، فنرى بنية التعبير أكثر سعة أو ضيقاً، مما يؤدي إلى تعديل مماثل في التفعيلة بالإضافة أو الحذف، الأمر الذي قد يوحي بأن مبدع العمل الشعري قد تجاوز أو ترخص، والواقع أنه لا يتجاوز ثمة ولا ترخص، وإنما هو نوع من كسر النظام - إذا صح التعبير - يلجأ إليه الشاعر للمواءمة بين الإيقاع ومقتضيات الصياغة<sup>(١)</sup>.

ويعنى ذلك أن كسر النظام إن أَوْهَمَ بتجاوز الشاعر، من ناحية، فإنه يبرهن، من ناحية أخرى، على أن مستويات الأداء الشعري لا تنفصل وإنما تتكامل، ولا تتدابر فيما بينها، بل تتفاعل مؤثرة ومتأثرة، وليس محض مصادفة أن نرى تفعيلات القوافي في هذا النموذج بخاصة، وقد أخذت مساراً عجيبيّاً في العلاقة بين الإيقاع والتعبير، أو بين ما يسمى بالبنية الرأسية والبنية الأفقية، فعلى حين تتطابق هذه التفعيلات مع وحدات لغوية ذات معانٍ مستقلة في البيت الأول :

(١) ما أحررنا بمراجعة عروض الشعر العربي في هذا الجانب، فالحق أن ما يسمى في اصطلاح العروضيين زحافاً أو علة، ليس إلا كسر للصورة الذهنية في الإيقاع، وهو في حقيقة الأمر ضرب من المواءمة بين المستويين الموسيقي والتعبيري.

« ما عنانا »، والثاني : « أحيانا »، والثالث : « إحسانا »، والرابع : « من أعانا »،  
والسادس : « نفعنا »، والثامن : « شجعانا »، والعاشر : « هو كنانا »، نراها في  
الآيات : الخامس والسابع والتاسع تستغرق وحدة لغوية دالة، بالإضافة إلى مقطع  
من كلمة سابقة : «ة سناتا»، « في الهوانا»، «نَ جباناً».

ثم إن التطابق المشار إليه في آيات المجموعة الأولى لا يعم في كل الأحوال  
بنفس الطريقة، بل يخضع لمبدأ الوحدة من خلال التنوع، فهو في البيت الأول  
تطابق مع ثلاث وحدات ذات معانٍ محوية مستقلة، وهو في البيت الرابع والعاشر  
تطابق مع وحدتين، على حين أنه في بقية الآيات تطابق مع وحدة لغوية لا تزيد،  
الأمر الذي يمكن له بوضوح لوَحَاؤُنَا ترجمة مسار هذه العلاقة طبقاً لتوالى الآيات  
إلى هذا الشكل الرمزي :

ا، ب، ب، ج، د، ب، ب، د، ب، د، ج

ومنه يبدو أن نسبة تَرَدُّد الرمز «ب» أكثر من نسبة تردد غيره، أي أن هذه  
العلاقة بين الإيقاع والتعبير تُميل إلى التطابق أكثر مما تُميل إلى التقاطع، وإذا كان  
التطابق يعنى مزيداً من ثراء الموسيقى الداخلية للنموذج، فإن التقاطع بدوره - وكما  
أسلفنا - يعتبر مؤشراً إلى أن البنية التعبيرية تحاول باستمرار ترويض البنية الإيقاعية  
وتذليلها لمنطق السياق.

### ٣

وهذا السياق التعبيري لا يغلو بدوره من مثل ذلك التوتر الدائم بين التوازن  
والتقاطع، بين الاطراد والمفارقة، بين تسامع المتواليات السياقية وكسر تسامعها؛  
فالآيات الخمسة الأولى تعتمد اعتماداً شبه مطلق على بِنَى الجمل الفعلية التي يتبادل  
الفاعلية فيها قطبان كبيران، يتناوبان فيما بينهما وظيفتى المؤثر والمتأثر، وهذان  
القطبان هما « الناس » (أو « المرء »)، والزمان (أو « الدهر »)، ففما ينهض القطب

الأول بوظيفة المؤثر في جملتي الصدر من البيتين الأولين :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا

وتولوا بغصة كلهم منه

نرى الثاني ينهض بنفس الوظيفة في جملة العَجَز :

وعناهم في شأنه ما عنانا

وإن سرَّ بعضهم أحيانا

مع قيد وحيد، وهو أن كلا منهما إن كان قد ذُكر في الجملة الأولى صراحة، فقد ذُكر في بقية الجمل إضماراً أو إيماءً، وفي كل الحالات كان أطراد السياق بتكرار صيغة الماضي : صحب، عَنَى، تولى، سرَّ، أو حتى بتكرار منطوق هذه الصيغة : عناهم، عنانا، كما كان كسر السياق - أو عنصر المفارقة فيه - متمشياً في تناوب مواقع التأثير والتأثر بين القطبين المشار إليهما.

وبوسعنا أن نرى كيف أن هذه المفارقة على مستوى التركيب قد أنتجت - بقوة التفاعل - أثراً فورياً في الشكل الداخلي، وبخاصة في مستويات التصوير والدلالة الشعرية، فقد خالط الناس هذا الزمان غالطة من يتوقعون منه الوفاء لرفقة الطريق، ومع ذلك لم يرجعوا منه إلا رجعة من يقصر بالشراب حين يظن أن فيه حياته، وهو قد أكثهم وأكرثهم حتى رجوا ما يرجوه المَعَان من ثواب على عنايه، وبرغم ذلك لم تكن مسرته إياهم إلا للما، ولم تكن - على ندرتها - لهم جميعاً، بل لبعضهم. وبإمكانك أن تضي هذه المفارقة الدلالية إلى امتداداتها الناجمة عن المفارقة التصويرية، لترى أن صورة الإقبال التي يرسمها النموذج لرفقة الطريق سرعان ما تنعكس إلى صورة التَوَكُّل أو الإِدْبَار - أعشى أن أقول الفرار - المقرون بإحباط من يتبع السراب على ظمأ، حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً.

ولا يقلل من حجم هذا الإحباط الناشئ عن علاقة الناس بالزمان. ذلك التعليق الشرطي : « وإن سرَّ بعضهم أحيانا »، ولا تلك الصياغة الاحتمالية :

«ربما تحسن الصنيع لياليه»، لأن الشاعر قد حدد أثر هذين - أو أضعفه - حين جعل المسرة مرهونة بالشرط مرة، ومقيدة بالتبويض والحينية مرة أخرى، وكذلك حين جعل الإحسان في إطار الاحتمال الذي تقيده «ربما» مرة ثالثة، بل لعله قد ألغى هذا الأثر نهائيا بذلك الاستدراك الواضح الحاسم: «ولكن تكثّر الإحسانا»، بكل ما يعنيه من قطع الأمل في أن يحسن الزمان إحسانا يخلو من الإساءة أو يصفو من الكدر.

وما لحناء في البيتين الأولين من تبادل مواقع الفاعلية يستمر ملحوظا في البيتين الثالث والرابع، مع فارق أنه كان أولا يتم في نطاق الصدر والعجز من كل بيت، على حين يتم هنا في نطاق البيتين مجتمعين، فالليالي - وهى محصلة مفردات زمنية - تحسن وتكثّر، والإنسان بدوره لا يرضى بمحوادث الدهر حتى يعينها على غيره، بل وعلى نفسه، وقد توازت المقارنة الناجمة عن هذا التبادل مع مفارقة أخرى على مستوى الصيغة؛ إذ نرى متواليات الماضى في بيتي البداية تفسح المجال في البيت الثالث لمتواليات آتية: تحسن، تكثّر، لتمود في البيت الرابع إلى متواليات المضى: لم يرض (و «لم» تغلب زمن المضارع إلى الماضى)، أعانها، أعانا. بل إن المقارنة على المستويين المشار إليهما تتساق مع مفارقة دلالية ناتجة عنها ومواكبة لها، هى المقارنة بين إحسان الصنيع وتكدير الإحسان، ثم بين النقي والإثبات، أو بين عدم الرضا والإعانة، وهى مفارقة يتدرج طرفها السلبى ابتداءً من طبيعة الدهر في خلط المسرة بالإساءة، وانتهاءً بتلك المعونة الطوعية التى يبذلها له الإنسان من تلقاء نفسه، ثم هى مفارقة تطرد - إن صح أن فى المقارنة اطرادا - مع ما أنتجت أبيات البداية من دلالات العودة المقهورة والرجاء المخدول.

ومع أن المقارنة فى أحد حثثيها تعتبر خروجاً على رتبة النظام، فإنها فى حدّها الآخر لا تخلو من رعاية للسّهات الموقعية التى تدفع إلى اختيار دون آخر، قد يكون هذا الاختيار فى مجال الصيغة، كالتناوب المشار إليه أنفاً بين صيغ الماضى وصيغ المضارع، حتى يبلغ هذا التناوب مستقره فى صيغتى الماضى الشاخصتين فى البيت



الخامس : أنبت، ركب، وقد يكون هذا الاختيار في مجال وظيفة الكلمة، كذلك التبادل بين الناس والزمان في الفاعلية، وهو تبادل يبلغ هو الآخر مستقره بتلك المعادلة الصريحة المتوازنة في وحداتها ووظائفها :

أنبت ← الزمان ← قناة = ركب ← المرء ← سنانا .

بل إن هذا الاختيار للموقعي يندقّ أحيانا إلى حدّ المفاضلة بين رموز لغوية تبدو متساوية الدلالة، وهنا يكون الانتقاء مرهونا - أولا - بالهوامش الدلالية التي تكتسبها الكلمة عبر تاريخها في الاستعمال ومكانها في السياق، ومرتبطة - ثانيا - بالبنية الإيقاعية ومدى موازمتها لهذه اللفظة أو تلك، ومن ثم نرى - مرة أخرى - كيف يتفاعل الشكلان الخارجى والداخلى بحيث يتحول كل منهما إلى الآخر في حركة تبادلية مستمرة. ولعلّ مما لا يغفل عن مغزى في هذا المقام أن نلاحظ تلك المروحة بين لفظي الزمان والدمر، برغم اشتراكهما في الدلالة للمعجمية، فقد استخلمت الأولى في البيتين الأول والخامس، ليس فقط من باب الانسجام مع الإيقاع، بل لأن دلالتها الحيادية على مطلق الزمن تتواءم تماما مع الاستقلال الموقعي الذي حظيت به في الحالتين منفعة وفاعلة، على حين كانت الظلال السلبية لدلالة «الدمر» في البيت الرابع مكحلة لدلالة المضاف «رُب» ، بكل ما توحى به تلك الكلمة الأخيرة من صروف وأحداث.

#### ٤

وحى الآن كانت حركة البنية الشعرية دائرة في نطاق متواليات فعلية تبادّل الزمان والإنسان فيها موقعيّ المؤثر والمتأثر، وغير خاف أن هذا التبادل ذو دلالة حديثة لا ينقطع توترها بين هذين القطبين، وغير خاف أيضا أن صيغة الفعل تعنى الزمان والحدث، وقد كانت من هذا الوجه مناسبة تماما لدلالة التبادل المشار إليه، فهل لنا أن نرتب على هذا الملح ما ينبغي أن يترتب عليه من دقة التوازن

بين بنى السطح والعمق، أو بين الشكّلين الخارجى والداخلى ؟ ثم ألا يعتبر هذا الملمح - فى الوقت ذاته - ذريعة كافية لتحول النموذج إلى المتواليات الاسمية<sup>(١)</sup> حين لم تعد محصلة الزمان والحدث بالنسبة له مناط العلاقات الوحيد ؟

إن هذه المتواليات الاسمية تنصدر التركيب الشعرى عبر ثلاثة أبيات متعاقبة، وكل من هذه المتواليات يمثل جملة اسمية كبرى تتولد منها جملة أو جمل فعلية صغرى، وهذه الجمل الصغرى ترتبط بالجملة الأم فى إطار كل بيت ارتباطا خبريا أو شرطيا :

ومراد النفوس أصغر من أن	نتعاضد فيه وأن نضاف
غير أن الفتى يلاقى المنايا	كالخات ولا يلاقى الموانا
ولو أن الحياة تبقى لحى	لعدنا أضلنا الشجعانا

ففى صدر كل بيت ينهض الاسم مناطا لتلك العلاقة الخيرية أو الشرطية : مراد، الفتى، الحياة، وتصدره على هذا النحو يوحى بتحول فى النسق يستتبع بالضرورة تحولا فى علاقاته الداخلية، ولعلّ مما يسترعى الانتباه فى هذا المقام أن جرعة التعبير المباشر فى هذا النسق قد أصبحت ترجع جرعة التعبير بالصورة، وللملك تفسيره، لأن الموقف هنا لا يخلو من تأمل، ومن استبصار، ومن أحكام قاطعة تُساق فى تراكيب شديدة الاكتناز، فغايات النفوس أهون من أن تكون مجالا للصراع، والإنسان يموت ولا يذلّ، والموت فى نهاية الأمر مورد مستوى لديه الشجعان والجبناء، فإذا تذكّرنا فى هذا الصدد ما يقال من أن التعبير بالصورة يتم فى تناسب طردى مع توهج المشاعر والاستغراق العاطفى، بحيث يميل المبدع إلى

(١) نقصد بالمتوالية هنا Proposition، وهى الصورة الإنسانية للجملة حين تتوالى طبقا لنظام معين فى اختيار وحدات الإسناد وطريقة ترتيبها، وهو مصطلح سبق إلى استخدامه كل من شومسكى ونزفيتان تودوروف، وتبناها فى استخدامه بعض الدارسين فى المغرب العربى، وإن كانوا قد أثروا لفظ «متالية» فى الدلالة على معنى المصطلح، على حين آثرنا من جانبنا لفظ «متوالية» لحقت النسيبة. انظر: محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - ط ١ - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١١٣.

اتخاذ ذلك التصوير قناعاً يستتر به كلما غلبه انفعاله<sup>(١)</sup>، استطعنا - من هذا المنطلق - أن نفهم كيف أن تيار الدلالة المباشرة قد ازداد مع ازدياد تأمل الشاعر في معادلة الناس والزمان، حتى أصبحت هذه المعادلة في التحليل الأخير معادلة صريحة بين الحياة والموت.

وبرغم علو النبرة المباشرة في هذا الطود من أطوار النموذج، فإنه لم يُفَضَّ إلى إلغاء التشكيل بالصورة إلغاءً تاماً، لسبب بسيط وهو أن البنية الخارجية - في مرحلة من مراحلها - تكون مهيةً لتَجَنُّ بداخلها بذرة صورية، بالغاً ما بلغ حجمها من الدقة، ومن ثم تصبح دلالة الاشتراك وتعدد أطراف الصراع، التي توحى بها الصيغة الضرفية «تتعدى»، مَترجَّةً إلى مستوى آخر من مستويات ذلك الصراع يصل إلى حدِّ تنازع البقاء أو تبادل الإفناء : «تضاي». وعندئذ تغلو الدلالة المباشرة مؤهلةً للتحوّل مع بداية البيت التالى إلى دلالة صورية، نبصر فيها أطراف المواجهة وقد آلت إلى هذا النحو:

الفتى ← يلاقى ← المتايا، الفتى ← لا يلاقى ← الهوانا.

إن التبادل في موقعية المفعول في الحالتين يوازيه التبادل في الحدث بين الإثبات والنفى: يلاقى، لا يلاقى، ومع ذلك دعنا نتوقف قليلاً عند الدلالة الهامشية لهوى الصورة: الفتى، يلاقى؛ فالأول يوحى بزهو الشباب وعنفوان القوة، والثانى يرقى باللقاء إلى درجة الاصطدام، وهكذا تطرح الصورة دلالتها على النحو التقريبي التالى: الفتى يجد القدرة على خوض معركته ضدَّ حشد من المتايا الكالحة الشوهاة تلقاء منجمة أو مجتمعة، ولكنه لا يجد القدرة - بل ولا الاستعداد النفسى - لخوض معركة ماثلة مع الهوان فرداً، فالمعركة الأولى محتملة، وإن بدت صعبة، أما الأخرى فأكثر صعوبة، وإن بدت بخلاف ذلك، وصعوبتها هى التى تجعل من

(١) انظر في هذا المعنى:

David Daiches, Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 243.

« التعادى » و « التفاضل » أمرين مفهومين، وإن لم يكونا مقبولين على إطلاقهما، فهما في أغلب الأحوال استجابة لأهواء النفوس وتناقضات المنازع، وليكنها - في بعض الأحيان - رفض للهوان، وتحقيق لإنسانية الإنسان، وإن كلفه الرفض والتحقيق في نهاية الأمر حياته ذاتها.

نرى هل يعتذر لنتهى عن مطاعه حين يذكر « مراد النفوس » واقتسامها في سبيله ؟ أتراه يسوغ خصوصته المدونة مع الناس والزمان، إذ يجعلها مرتبطة برفض المذلة ونفى الهوان ؟ إذا سلمنا بذلك كان « الفقى » المذكور معادلا شعريا لأبى الطيب نفسه، مقاتلا يخرج من تحت عباءة الشاعر ليتحدث بلسانه وينافح بسيفه، وهو فهم يظل مشروعا من واقع إبداع الشاعر، ودعنا من واقع حياته، ثم هو فهم مشروع - كذلك - إذا توسعنا قليلا فربطناه بثناء مادة الغناء والفتوة في معجم الشاعر، وفي كثير من الحالات ترد هذه المادة ومشتقاتها مقترنة بنموذج الممدوح، وأكثر منها تلك الحالات التي ترد فيها مقترنة بصورة الشاعر نفسه، صراحة أو إضمارا :

ولربما طعن الفقى أقرانه بالرائى قبل تطاعن الأقران<sup>(١)</sup>

وإذا الفقى طريح الكلام معرّضا في مجلس، أخذ الكلام اللذ عنى<sup>(٢)</sup>

قضاة تعلم أن الفقى السلى أذخرت لصفوف الزمان<sup>(٣)</sup>

ولكن الفقى العريق فيها غريب الوجه واليد واللسان<sup>(٤)</sup>

وربما كان هذا الملمح الذاتى فى دلالة « الفقى » سراً من الأسرار التى أفضت إلى إلحاح النموذج على مفارقات الشجاعة والجبن، والخلود والموت، فى البيتين

(١) ديوان أبى الطيب لنتهى - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - ج ٤ - ص ١٧٤.

(٢) المصدر السابق - ص ٢٠٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ١٨٨.

(٤) المصدر نفسه - ص ٢٥١.

الثامن والتاسع؛ ففيها يُتخذ القياس الشرطى ذريعة لتقرير الفكرة بطريقة برهانية قاطعة، وفيها أيضا يتوارى التبادل بين المتواليات الاسمية والفعلية ليصبح مركز الثقل هو ما تكشف عنه تحولات الصفة من نتائج مرفوضة أو مقبولة، فلو بقيت الحياة لتحولت الشجاعة إلى ضلال؛ لأنها تفضى إلى الموت، وهى نتيجة مرفوضة لفساد مقدمتها، ومادام الموت حتماً فإن الجبن يتحول إلى ضرب من العجز؛ لأنه لن يفضى إلى مخلود، وهى نتيجة مقبولة؛ لأن الدلالة المضمرة فى الشرط السابق قد رشحتها ومهدت لإحداثها، فضلا عن صحة مقدمتها فى ذاتها. وهذا يعنى أن تحوّل الصفات على ذلك النحو يتعلق - طردا وعكسا - بدلالة القياس الشرطى صحة وفسادا، كما أن هذه الدلالة بدورها لا تتم بمعزل عن الوظيفة الأسلوبية ومعطياتها.

ولنتنقح حقا بأن هذه الدلالة لا تحدث معزولة عن المعطيات الأسلوبية، ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن فساد مقدمة القياس الأول: إنما تتم فى إطار «لو» التى تفيد الامتناع للامتناع، وأن وظيفة التركيب بهذا قد آلت إلى السلب، برغم ما يبدو فى الظاهر من إيجاب، كما أن صحة مقدمة القياس الثانى قد عثت فى إطار شرط منقضى صراحة، يتسلط عليه نقى ضمنى: «بد» فىلغى دلالاته ويتحول بها إلى الإيجاب، برغم ما يبدو فى الظاهر من سلب، وهكذا نرى أنفسنا إزاء مجموعة من تحولات البنية، يواكب بعضها بعضا، ويرقد بعضها بعضا، ويقوم أحدها مسار الآخر بالحدف والإضافة والتعديل.

دلالة المخالفة تلعب هنا دورا لا يستهان به، والتنوع فى معزوفة الموت يفرى الشاعر بالمضى فى نفس الدرب إلى مدهاء، ومادام الجبن نوعا من العجز، فإن الشجاعة ضرب من القدرة، وهى قدرة لا تستمد أسبابها الأولى من القوة الجسدية بقدر ما تستمدّها من طاقة الإنسان على التأخى مع الواقع والإيمان بمحتّمته، أى أنها - فى التحليل الأخير - قدرة نفسية لا تسلط على تغيير طبيعة ما يقع، وإن تسلطت على تغيير مشاعرنا إزاءه، وطريقة استقبالنا له :

كلّ ما لم يكن من الصعب في الأنفس، سهل فيها إذا هو كانا

فالتقابل الدلالي بين «الصعب» و «السهل»، وتوازيه مع التقابل التركيبي بين أسلوبي النفي والإثبات في صدر البيت وعجزه: لم يكن، كانا، ينبغي ألا يصرف أنظارنا عن ملمحين شديدي الأثر في توليد دلالة المركّب الشعري. أما الملمح الأول فهو أن «الكون» منفيا ومثبتا ليس كونا ناقصا كما قد يتبادر للذهن، بل هو «كون» تام، ومن ثم لا تنصبّ دلالاته على اتصاف الواقع بالصعوبة والسهولة في ذاته، بل تنصبّ على مجرد عدم الوقوع في الحالة الأولى، وبمجرد الوقوع في الحالة الثانية، وعندئذ تبرز أهمية الملمح الآخر الذي أشرنا إليه، نغني دلالة القيد الذي حرص الفودج على ترديده في الحالتين: «في الأنفس، فيها»؛ فهي دلالة تشرى دلالة الملمح الأول وتضيف إليها، حتى يصبح الصعب سهلا، لا لتطوّر طرأ عليه بالاستئناف أو الإلغاء، بل لمجرد وقوعه، لمجرد أننا مضطّرون إلى معاشته والتكيف معه، لمجرد أنه قضاء لا يقي منه جبن ولا تعجل به شجاعة، وهو سهل في النفس وإن كان غير ذلك في حقيقته، ثم هو سهل فيها كحدث كان، وإن صعب عليها كصورة ذهنية لم تكن...

أترانا بإزاء فكرة الموت كربة أخرى؟ صحيح أنه لا يُشار إليه هذه المرة صراحة، ولكن هل ثمة ما هو أبلغ في التطابق مع كل هاتيك الإيماءات من الموت؟ وألم يمهّد الفودج لهذه الخاتمة القائمة بالتولّي مع القصة تارة، وبالفنّان تارة ثانية، وبالموت الصريح تارة ثالثة؟ وإذا اعتبرنا الفكرة نُواة للشكل السداخلي، تُستقر فيها كل مستويات الأداء متفاعلة، فهل نجد غرابة في أن يفضي كل هذا إلى مثل تلك النهاية المساوية العابسة، وإن لم تُجبل - على جهامتها - من مشروعية؟

لقد تصورت لوهلة أن التعبير قد التوى بالبيت الأخير دون قصد، وتخيّلت أن من الأنسب استبدال كلمة «السهل» بكلمة «الصعب» الواردة في صدر البيت،

ووجت أسوَج هذا الاستبدال بما عسى أن يتمخض عنه من أثر التكرار ووضوح الدلالة، ثم عدت فتذكرت ما في المقارقة من إحياءات لا تقل في أهميتها عما في التكرار، هذا فضلاً عن أن وضوح الدلالة لا يعنى بالضرورة - وينطق اللغة الشعرية - دقة الأداء، فربما كانت رقعة الظلال في هذه اللغة المهيبة العجيبة أكثر عمقا وزخابة وسخاء من رقعة الضوء<sup>(١)</sup>، وما قراءة الشعر في جوهرها إلا مغامرة مع تلك الظلال.

---

(١) ربما كان هذا هو مبحث انبهار بعض شراح التنبيه بتلك القصيدة، دون تأمل. - في الغالب - يستند إلى معطيات النصّ الشعري. اقرأ هذا التنقيب الطريف الذي لحص به البرقوق رأيه في هذا النموذج: «لعل شيطانه - بعض للتنه - من كانوا يسترقون السمع، فخلق هذه الآيات من ذات الرجح»، يعني السامع. انظر شرح البرقوق على الديوان ٤ - ٤ - ص ٣٧٢.





المبحث الثاني

عن ظواهر الصياغة الشعرية



ربما كان من نافلة القول أن اللغة الشعرية تتميز بالتوتر الدائم بين الثابت والمتغير من وسائل الصياغة، بين الموروث من تقاليد النظم الشعري والمضاف إلى هذه التقاليد، مما تتمخض عنه عبقرية المبدع وطريقته الخاصة في التعامل مع أدواته، ومن حصاد هذا التوتر ينمو المذخور من أعراف اللغة الشعرية ومنهجها في الأداء، ويبدو المبدع كما لو كان يتجاوز حدود هذا المذخور، على حين أنه يمتد بها ويثرها، كما تبدو بصيحاته التعبيرية الخاصة وكأنها صُدع في جدار اللغة الشعرية، على حين أنها إعادة لبناء هذه اللغة، ومحاولة لاستئناف تشكيلها في نسق صياغى جديد.

فُطِبَ التوتر في هذه الحالة بتجليان في وضع المبدع إزاء - ولا نقول في مواجهه - تقاليده، غير أن هذا وحده لا يمثل سوى الوجه الظاهر من العملية الإبداعية، لأن هذا المبدع ذاته لا يركن إلى نمط أدائى ثابت في كل أصحاله، بالغاً ما بلغ هذا النمط من التفرد والخصوصية، وهو قد يطعن إلى وسائله في عمل، ثم يجد هذه الوسائل نفسها غير مقنعة في عمل آخر، ومن ثم يظل في حالة جدل مستمر مع أدواته؛ يستبقى منها ويحذف، ويضيف ويغير، وكان لم يكفّه عصب الحوار مع التقاليد الشعرية، حتى يقرن إليه مشقة الحوار مع النفس، والمراجعة الدموب لوسائله مع مستهل كل تجربة جديدة، وكأنه - أيضاً - لم يُغذَّ بما سبقها من تجارب، إلا ما عسى أن يكون قد أفاده ت. س. إليوت حين علّق على مثل هذا الجدل الإبداعى في نبرة لا تخلو من المرارة: «لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام للشئ الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التى لم يعد ميّالا لقوله بها»<sup>(١)</sup>.

غير أن هذا الجدل الإبداعى بوجهيه: بين المبدع وتقاليده، ثم بين المبدع وذاته، لا ينتهى - ولا ينبغي له أن ينتهى - بالرفض الكامل لكل ما تحقق عبر مسيرة التطور الأدبى من قيم جمالية وصياغية؛ لأن هذا الرفض المطلق يعنى عقم

(١) انظر: م. ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - نشر المكتبة الأهلية -

بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣

المحاولة الإبداعية من أساسها، يعنى الحكم عليها بأن تبقى رهنا بفردية صاحبها؛ ضرورة افتقارها إلى الحد الأدنى من المواضع، وعجزها عن تحقيق التلاقى بين من يرسل العمل الأدبى ومن يستقبله، وهو التلاقى الذى لابدّ منه فى كل عملية أدبية تبلغ غايتها، وهكذا يظل مطلب الفنان فى الوصول إلى التفرد المطلق محض محاولة؛ « إذ بمجرد أن يتحقق تتنى إمكانية التواصل، يخرج من اللغة، ولا بدّ من محاولة التفرد عبر اللغة المشتركة. واللغة قوانين وأصول وتراث ثقافى يحمل موقفا من الكون، ويعكس علاقات إنسانية معينة وتصنيفا للأشياء: لذلك فإن الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيدا، لقسر اللغة على التجدد»<sup>(١)</sup>.

وإذن تبقى حركة الحوار بين المبدع والتقليد، من ناحية، وبين المبدع وقيمه الخاصة، من ناحية أخرى، محكومة بمنطق هذه التقاليد والقيم، فهى - أى تلك الحركة - تحذف منها - أى من تلك التقاليد - وتضيف إليها، وهى تستبق منها وتطرح، وفى كل الحالات يظل الباقى هو الأساس، كما يصبح المطروح بدوره مقيسا فى موقعه وظروفه بالمطروح منه، ومن جملة عناصر الإيجاب والسلب تتبلور أصالة الشاعر، ويعلو صوته الخاص، موحيا بحجم المعاناة التى كابدها وهو يصطفى عناصر هذا الصوت ونبراته المميزة.

وقد كان المنتهى - بشهادة شعره - ممن يعرفون هذه المعاناة ويعتبرونها شرطا أوليا للأصالة الشعرية، فالشاعر الحق « يفتش عن الكلام»، بكل ما يؤول إليه هذا التعبير من محاسبة الذات ومراجعة الوسائل، أما أصحاب الطريق السهل فيقتنعون بالإغارة على أسلاب هذه المعركة الإبداعية :

ولكنّه طال الطريقُ، ولم أزل أفتش عن هذا الكلام ونهب<sup>(٢)</sup>

(١) انظر: د. خالد سعيد - حركة الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١٣.

(٢) ديوان أبى الطيب بشرح أبى البقاء المكي - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - ج ١ ص ١٨٧.

والشعر في الحالة الأولى حكمة تجلو الحقيقة في أوضح صورة، وهو نتاج ملكة صقلها العلم ورفدتها المعرفة، على حين أنه في الحالة الثانية أقرب إلى التخليط والمزج، فهو إفراز مريض لا يصدر بطبيعته إلا عن تصوّر مريض :

إِنْ بعضاً من القريض هُذَاءَ ليس شيئاً، وبعضه أحكام  
منه ما يجلبُ البراعةَ والفضل منه ما يجلبُ اليُسْرَامَ<sup>(١)</sup>

وتعظم المفارقة بين الحالتين، حتى يستغرق الأدعياء كل أبعاد الساحة الشعرية بالزعم، على حين يستوعبها الشاعر وحده بحق الإبداع :

خليلي إنسى لا أرى غير شاعر فلم منهم الدعوى ومنى القصائد<sup>(٢)</sup>

ويزداد اقتناعك بهذه المفارقة حين تتأمل دلالة العموم التي يلدها نفى النفس في الشطر الأول من البيت، ودلالة القصر التي يفيدها اقتران « الدعوى » بأداة التعريف، ودلالة الحصر التي يورث إليها تقديم الجار والمجرور في جملة الشطر الثاني، ثم حين تقرر بين هذا جميعه وقوله :

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله إذ القول قبل القائلين مقبول<sup>(٣)</sup>

أو قوله في خطاب سيف الدولة :

أَجَزْتُ إِذَا أَتَيْتَ شِعْرًا فَلِئِمَّا بِشَعْرَى أَمَّاكَ الْمَادِحُونَ مَرْدُودًا  
وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرِ صَوْتِي، فَلِئِمَّا أَنَا الصَّائِحُ الْهَكِي، وَالْآخِرُ الصَّدَى<sup>(٤)</sup>

فلمن شاء أن يستنبط من هذا طبيعة الصلة بين المتنبي وشعره عصره، وضراوة المزاحمة بينه وبين أقرانه في ذلك الزمان، وما أكثرهم، ولئن شاء أن يضيف

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ١٠١

(٢) المصدر السابق - ج ١ - ص ٢٧١

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٠٨

(٤) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٢٩١

إلى هذا وذاك تنمية الشاعر لمعنى الإغارة التي كانت فيها مضى «نهباً»، ثم تحولت في التوذج الأخير إلى «ترداد»، ولكنك، من منظور آخر، ستجد الشاعر شديد الإلحاح على فكرة المفارقة بين الأصل والتقليد، بين الصوت والصدى، بين من يُحاكى ومن يحاكي، بل ستجده يلجأ في الإلحاح على هذه الفكرة إلى نحو من تلك الوسائل الصياغية التي ألحنا إليها، كالقصر: «فإنما بشعري أتاك المادحون، فإنني أنا الصائح المحكى»، والتعميم: «ودع كل صوت، والآخر الصدى»، الأول في تقرير العلاقة الموجبة بينه وبين الشعر، والثاني في تقرير العلاقة السالبة بين الشعر وأدعيائه.

وملمح الأصالة الذي يحرص أبو الطيب على أن يجعل منه قرينا لصوته الشعري الخاص، لا يفتأ يطالعنا كلما كان المقام مقام تصوير لسمات الذات المبدعة، أو مقام موازنة بينها وبين الشاعرية المدعاة، بغية الخلوص من هذه الموازنة إلى رجحان كفة الأولى وهبوط قيمة الثانية، وربما كان هذا الملمح بكل ما يعنيه من خصوصية المبدع - ولا نقول تفردة - هو الذي جعل صورة «الجواد» - نعتي النجيب من الخيل - ومشتقاتها من أكثر الدوائر التصويرية ذيوفاً في نتاج المتنبي، فللخيل عراقتها في الموروث العربي، ول هذه العراقة آياتها من تمحض النسب ونقاء السلالة وتميز النوع؛ ومن ثم كانت هذه الصورة بظلالها التراثية أوفق ما تكون للإيحاء بمواصفات الشاعر الحق، كما كانت بتنويعاتها الأسلوبية مجالاً لـلدلالات إضافية يملئها تلون الأداء واختلاف الطريقة. فهي تارة إيماء خفي يقنع في الإشارة إلى سبق الجواد بذكر ما يخلفه سبق من غبار، وكأن من يسبقونه لا يسبقونه على الحقيقة، بل يسبقون أثراً منه :

إذا شاء أن يلهو بلحية أحمرق أزاه غباري، ثم قال له الحق<sup>(١)</sup>

وهي تارة ثانية تصريح مرتفع النبرة، يتخذ من سهيل الخيل قناعاً لصوت

(١) نفسه - ج ٢ - ص ٣١٤.

الشاعر، على حين يصيح « النهاق » - وليس هو من شيم الجياد - قناعاً لأصوات الآخرين، مع ما ينتجّه التقابل بين القناعين من طاقة احتجاجية مبعثها ما تحمله الصورة من قياس ضمنى :

لَمْ تَزَلْ تَسْمَعُ الْمَدِيحَ وَلَكِنْ صَهِيلَ الْجِيَادِ غَيْرَ النَّهَاقِ<sup>(١)</sup>

وتارة ثالثة تتسع حواشى الصورة وتمتد ذيلها، حتى يتبادل « الجواد الشاعر » مع « الجواد الفارس »، وتزوى - ولا نقول تحتق - صورة التودج القائل حين تزاحمها صورة التودج المقاتل، دون أن تنفى الثانية الأولى أو تستبعدا تماماً، شعانة الفنان في ساحة الكلمات صراع لا يقل في ضراوته عن صراع المحارب في حومة الوغى، وكلاهما في مظهره الصورى لا يزال جواداً :

يقول لى الطبيب أكلت شيئاً	ودأوك في شرابك والسطعام
وما في طبه أنسى جواد	أخر بجسمه طول الجمام
تعود أن يغير في السرايا	ويدخل من قمام في قمام
فأمسك لا يطال له فيرعى	ولا هو في العليق ولا اللجام <sup>(٢)</sup>

وقد يملكننا العجب لأننا - بخلاف عادة المتنبي في تشكيل هذه الصورة - إزاء جواد كسير مضرور، وقد نذهب فنلتبس تفسيراً لذلك في قسوة الفترة التي قضاهما الشاعر في رحاب كافور، والتي نظم خلالها تلك القصيدة التي اجتزاناً منها هذه الأبيات، بيد أنه يظل واضحاً في الحالتين أن بناء الصورة ذاته قد سويغ ذلك الانكسار، حين جعله مرهوناً بصيغ المبني للمجهول في البيت الأخير، فهذا الجواد لم يقعد بذاته، وإنما قيّده قوة لا قبل له بها؛ فلا هو في فسحة من رباطه حتى يرمى، ولا هو في السفر حتى يعتلف مما في غلاته من زاد، ولا هو في اللجام حتى يتهيأ لما تنهيا له الخيل من شتون. ويمكنك - دون عنت - أن تتدرج من هذا البناء

(١) المصدر نفسه - ص ٣٧١

(٢) المصدر نفسه ج ٤ - ص ١٤٨

إلى دلالاته الثانية، لتبين أنك إزاء فارس - أو جواد، فلا فرق - محاصر، لا هو قانع بما بين يديه حتى يقيم، ولا هو في حلٍّ من أمره حتى يرحل.

ولسنا نريد أن نسترسل الآن في تعقب الدوائر التصويرية التي كلف المتنبي بالإلحاح عليها ومراجعتها عبر العديد من قصائده، فلذلك مقام آخر من هذه الدراسة، وما أردنا بما قدمناه إلا أن نشير إلى أمرين، أولهما تصور الشاعر لفكرة الإبداع وما تقتضيه من عبء الريادة، وخصوصية الصوت، وتميز الأداء، وثانيهما تقييد هذه المقتضيات جميعاً بمنطق الأصالة، بكل ما تعنيه هذه الأصالة من خلوص الجوهر ونقى الزيف، وإبقاء ما تصح قيمته مع البقاء، ورفض «ما لم تعد حاجة إلى قوله»، حتى تتمخض عن حركة المبدع بين الإيجاب والسلب وقائع صياغية، تنتقل بالتردد والمعاودة إلى حيث تصبح ظواهر، وترقّ بهما حتى تتحول إلى عرف فني لا ينقصه التجدد والثبات معاً.

وعلى كثرة هذه الوقائع الصياغية التي تكتسب بحكم الإلحاح قوة الظواهر الأسلوبية، فإننا في مراجعتنا لشعر المتنبي مضطرون إلى القناعة بأبرز تجلياتها، وبخاصة تلك التجليات التي تجعل من هذا الشعر - حسباً حاول صاحبه - صوتاً أصيل النبرة، قد تتنوع درجاته، وتتعدد طبقاته، ولكنه التنوع الذي يسهم في وحدة علله البنائ الخالص.

ولعل أول ما يصادفنا من هذه التجليات ظاهرة الخطاب في مطلع القصيدة، وبخاصة في قصيدة الملح، حيث يكون الطرف المستقبل في عملية الخطاب هو المدحج نفسه، وهي ظاهرة تطالعنا في كثير من نماذج المادة الشعرية التي يمثلها تراث المتنبي، فهي تطالعنا - على سبيل المثال لا الحصر - في مستهل تهنئته لكافور (ج ١ من ديوانه - ص ٣٢)، وفي صدر قصيدته الموجهة إلى سيف الدولة حين ظفر ببني كلاب (ج ١ - ص ١٧٥)، كما تطالعنا في مفتحات قصائده التي تحتل الصفحات ٨٦، ٩٢، ٩٧، ١٠٠ (ج ٢ من ديوانه)، والصفحات ٢٤٢، ٢٦٣،



٢٩٤ (ج ٤ من ديوانه)<sup>(١)</sup>. وصحيح أنها في كل مرة تتشكل في إطار أسلوب جديد، محكوم بالبنية الكلية للقصيدة، ولكننا، ومع اختلاف هذه التشكيلات، نلاحظ أنها ترد - حين ترد - بديلة للمقدمة التقليدية، إذ يقتحم الشاعر تجربته مباشرة، جاعلا من العلاقة الحميمة التي تلدها صيغة الخطاب مدخلا تعويضا، ينهض بما تنهض به العناصر الغزلية والطللية في المقدمة.

ومن أبرز ما يستوقف النظر في صياغة هذه الظاهرة اقترانها أسلوبيا بصيغ الدعاء، وما يقتضيه هذا الاقتران من التركيز على أبنية المتواليات الفعلية، باعتبارها من أكثر الأبنية موامة لدلالة الدعاء. اقرأ في مطلع إحدى مدائحه لسيف الدولة :

سُرَّ حَيْثُ شَتَّ يَحُلُّهُ النُّوَارُ	وَأَرَادَ فَيْكَ مَرَادَكَ الْمَقْدَارُ
وَإِذَا ارْتَحَلْتَ فَشَيْعَتُكَ سَلَامَةً	حَيْثُ اتَّجَهْتَ وَدِيْعَةُ مِذْرَارُ
وَأَرَاكَ دَهْرُكَ مَا تَحَاوَلَ فِي الْعَدَا	حَتَّى كَانَ صُرُوفُهُ أَنْصَارُ
وَصَدْرَتْ أَغْنَمٌ صَادِرٌ عَنْ مَوْرِدٍ	مَرْفُوعَةٌ لِقُدُومِكَ الْأَبْصَارُ
أَنْتَ الَّذِي بَجَحَ الزَّمَانُ يَذْكُرُهُ	وَتَزَيَّنَتْ بِحَدِيثِهِ الْأَسْمَارُ <sup>(٢)</sup>

فستجد أن الخطاب قد لَفَّ لَفًا في تضاعيف متواليات فعلية اكتسبت فيها صيغ الماضي - بسياق الدعاء - دلالة طلبية، هي أبلغ في تحقق ما يُدعى به من الصيغ الطلبية المباشرة، حيث تشير إلى أنه لم يعد في دائرة المرجو، بل أصبح في حكم الواقع، وفيما عدا صيغتي الأمر والمضارع في الشطرة الأولى من البيت الأول، فإنك تلاحظ أن صيغ الماضي لم تتخلف، وإن اختلفت معطياتها : أراد فيك مرادك المقدار، شيعتك سلامة حيث اتجهت، أراك دهرك ما تجاول، صدرت أغنم صادر، ثم إنها جميعا مستقطبة بين اتجاهي حركة متعاكسين، اتجاه الرحيل أو المغادرة :

(١) المصدر والطبعة المشار إليهما فيما سبق.

(٢) المصدر السابق - ج ٢ - ص ٨٦.

سر حيث شئت، وإذا ارتحلت...، واتجاه العودة أو الصُّدْر، وبين هذين الاتجاهين ينهض تحول دلالات المضي إلى دعاء بدور التعويلة أو الرقيا الشعرية، حتى لكأننا إزاء محاولة بالكلمات للسيطرة على قوى الطبيعة وتحريكها والتأثير فيها، وليس محض مصادفة أن يتوأكب السير وحلول النَوَار، وأن يتوأكب الرحيل وانهار المطر، بكل ما يعنيه هذا التوأكب من توافد المخاطب - الممدوح والخصب في غحيلة الشاعر، كما أنه ليس محض مصادفة أن يكون انكسار المتواليات الفعلية، وتصدير البيت الأخير بضمير الخطاب المنفصل (أنت الذي..)، إيذانا بتحول الدلالة الدعائية الطلبية، إلى دلالة إخبارية، تثبت الصفات ولا تقترحها، وتقررهما ولا تستحدثها، بغض النظر عما في هذا التقرير من مقادير الحقيقة والادعاء.

لقد سبق أن افترضنا نوعاً من الارتباط بين مستوى الخطاب وما عسى أن يومئ إليه من إشعار بالعلاقة الحميمة بين من يرسل الخطاب ومن يستقبله، ونضيف هنا أن تلك الدلالة ذاتها يمكن أن تفسر بعض اللوازم التعبيرية التي تحفّ بهذا المستوى أو تنفزع عنه، ومن تلك اللوازم أساليب النداء والصيغ الإنشائية على وجه الخصوص، فحيثما يكون المقام مقام خطاب تلمس التركيز على هذه الأساليب والصيغ، كما تلمس الحرص على تقلبها عبر سياقات مختلفة، بغية تحقيق نفس الإيماءة أو قريب منها. لنقرأ بعض خطباياته لسيف الدولة، ولنتنبه - بخاصة - إلى التفاف الخطاب بتلك اللوازم المشار إليها، منجّمة أو مجتمعة :

يامن يعزّ على الأعزّة جاره      ويذلّ من سطواته الجبار  
كن حيث شئت، فما تحول تنوّفة      دون اللّقاء ولا يشطّ مزار<sup>(١)</sup>

\*\*\*

دواليك يا سيفها دولة      وأمرّك ياخير من يامر<sup>(٢)</sup>

\*\*\*

(١) المصدر السابق - ص ٨٧-٨٨.

(٢) المصدر نفسه - ص ٩٣.

رَوَيْدَكَ أَيُّهَا الْمَلِكُ الْجَلِيلُ      تَأْتِي وَعُغْدَهُ مِمَّا تُتَيْلُ  
وَجُودَكَ بِالْمَقَامِ وَلَوْ قَلِيلًا      فَمَا فِيهَا تَجُودَ بِهِ قَلِيلٌ<sup>(١)</sup>

\*\*\*

إِنْ يَكُنْ صَبْرُ ذِي الرِّزْيَةِ فَضْلًا      فَكُنِ الْأَفْضَلَ الْأَعَزَّ الْأَجْلًا  
أَنْتَ يَا فَوْقَ أَنْ تُعْزَى عَنْ الْأَحَدِ      بِأَبٍ، فَوْقَ الَّذِي يَعْزِيكَ عَقْلًا

\*\*\*

يَا مَلِيكَ الْوَرَى الْمَفْرُوقَ نَحْيَا      وَمَعَاتًا فِيهِمْ، وَعِزًّا وَدَلًّا

\*\*\*

أَيُّهَا الْبَاهِرُ الْعَقُولَ فَمَا يُنْزَكُ وَصَدِّ      مَا، أَتَمَّتْ فِكْرِي، فَمَهْلًا<sup>(٢)</sup>

فتجليات الخطاب في هذه النماذج - كما يتضح من الإشارات الخطية المرفقة -  
تقرن بالصيغ الإنشائية، من ناحية، وبأساليب النداء، من ناحية أخرى، وهذا  
الملمح بدوره يفضي بنا إلى ملمح جديد، لما دام الحديث قد تطرق إلى أساليب  
النداء ودلالاتها، فإن تنمة هذا الحديث تقضي الالتفات إلى حلقة الصفات التي  
تدور في إطارها تلك الأساليب؛ ففي موطن القلب من هذه الحلقة يأتي النداء  
بالملك، صراحة، أو بالمعنى: «يا أيها الملك الغاني بتسمية في الشرق والغرب، عن  
وصف وتلقيب، يا ملك الأملاك طرًا، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولا  
أحاشي، أيها الملك الجليل، يا ملك الورى...»

وعلى إطار هذه الحلقة تتوزع جملة من الصفات التي ترتد إلى تلك الصفة الأم  
ارتداد الفرع إلى أصله، كالكرم، والشجاعة، والعدل، ورجاحة العقل، وأصالة  
النسب، وجميعها صفات كانت من ألقاب الملح في تراث الشعر العربي القديم<sup>(٣)</sup>،

(١) المصدر السابق - ج ٣ - ص ٣.

(٢) المصدر نفسه - صفحات ١٢٣، ١٢٢، ١٣٣.

(٣) أثرت روايات النقد الأرسطو في تقنين هذه الصفات ومشتقاتها في النقد العربي القديم، باعتبارها  
دعائم لموقف الملح. انظر كتاب «الخطابة» لأرسطو - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠م

وجميعها أيضا فضائل معنوية ونفسية، باستثناء قلة من الحالات تلوّن فيها المنادى بمعطيات الحواس، وبالذات تلك الحالات التي كان النداء فيها موجها إلى كافرور. وهكذا يمكن من باب التقريب، والعزوف عن الإطناب، أن نتصور تجليات النداء ودلالاته في ضوء البيان التالي<sup>(١)</sup> :

الملك والسطوة	يا أيها الملك الغاني بتسمية عن وصف وتلقب، يا ملك الأملاك طرا، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولاأحاشي، أيها الملك الجليل، يا ملك الورى
الشجاعة	يا من يمزّ على الأعزة جاره، أيها السيف الذى لست مغمدا، دوايك يا سيفها دولة، معقل فى البراز
السخاء	ياأكرم الأكرمين، يا بحر البحور، أيها الواسع الفناء، يا ذا الذى يهب الجزيل.
العقل	يا مُزيل الظلام عنى، يا فوق أن تعرّى، أيها الباهر العقول، يا أعدل الناس.
معطيات حسية	يا رجاء العيون، روضى يوم شرى، أبا المسك ذا الوجه الذى كنت تائقا إليه، أبا كل طيب لا أبا المسك وحده..

والمادة التي اعتمد عليها هذا البيان تتوزّع عبر ثلاث عشرة قصيدة من شعر المتنبي، وهي تكفى للإقناع بأن أكثر صفات المنادى دوراناً هي تلك التي تتعلق

(١) تراجع النماذج الكاملة لأصول التقييدات التي يتضمنها هذا البيان في الجزء الأول من ديوان الشاعر، صفحات: ٣٦، ١٧٦، ١٨٢، والجزء الثاني، صفحات: ٩٣، ١٧٥، ١٨١، ٢١١، ٣٣٩، ٣٦٨، والجزء الثالث، صفحات: ٣، ١٢٣، ١٣٢، ١٣٣، ٣٦٦، ٣٧٠، ٣٩٢، والجزء الرابع ص ٢٨٩.

بالملك والسطوة، أما بقية الصفات فقد تفرقت - بالتساوى تقريبا - بين أهميات الفضائل المعنوية المدوح بها، كالشجاعة والسخاء والعقل، وهى فضائل لا يكتمل معنى الملك إلا باكتمالها. وقليل من هذه الصفات هو الذى يلور حول معطيات حسية.

ومثل هذا التقرب لا يتضمن - بطبيعة الحال - أحاديث الذات أو مناجيات القلب، تلك التى ترد عادة فى بعض افتتاحيات المتنشى، كما لا يتضمن تلك الحالات التى يتوجه فيها النداء إلى المنادى باسمه الصريح؛ لأنه ليس من شأن الأعلام فى تلك الحالات أن تتمخض عن دلالة، وإنما هذا من شأن الصفات وما يرتبط بها أو يدل عليها من المعانى والأفعال والإضافات التركيبية.

ومن الملامح الصياغية التى تستوقف النظر فى شعر أبى الطيب **ظاهرة التصغير**. قد يكون لهذه الظاهرة جذورها - من الناحية النفسية - فيما اتسم به تكوين المتنشى من إحساس بالمعظمة وتوكيد الذات، وقد تكون لها - أيضا - وشائج بموقفه من خصومه ومنافسيه على الصدارة الشعرية، غير أننا، وبغض النظر عن هذا التفسير أو ذاك، لا تتصور هذه الظاهرة على حقيقتها إلا إذا وضعناها فى مقابل تلك القسمات الملحمية التى تتركب منها صورة المبدع عبر شعره، وهى صورة تتعدد فيها وجوه الكمال بتعدد زوايا الرؤية، فقد تنظر من إحداها فيطل عليك وجه الفارس الكامل، وقد تنظر من أخرى فيطالعك وجه الشاعر الكامل، وقد يتوارى هذا وذاك ليتجلى مكانها وجه الإنسان الكامل بنفسه وإن حاربت الظروف. ولا شك أن تواتر وجوه المثل واتساع آمادها على هذا النحو قد يقضى - أحيانا - إلى تكوين صورة معكوسة فيما يتعلق بالآخرين، بحيث تبدو وجوههم - فى حدة الشاعر - أصغر قليلا، أو شائنة إلى حد ما، أو مموهة ببعض ظلال العتمة والتحريف.

والتصغير تغيير مخصوص فى بنية الكلمة، وهو من هذه الوجهة تحوّل صرفي محض، ولكنه من وجهة أخرى يعتبر وصفا فى المعنى، ومن هنا تأثيره فى الدلالة

الجزئية للكلمة، ثم في الدلالة الكلية للنسق اللغوى، وهما الأمران اللذان استوجبا دراسته ضمن الظواهر الأسلوبية.

ولعل مما يسترعى الاهتمام أنه برغم تنوع الوظائف الدلالية التى ينهض بها التصغير كتحقير شأن الشيء أو تقليل كميته أو تقرب زمانه أو مكانه أو منزلته<sup>(١)</sup>، نرى أن أكثر هذه الوظائف دورانا في إبداع المتنبي تلك التى تقصد إلى تحقير الشيء أو التهوين من شأنه، وفي تلك الحالة نرى الموازنة كاملة بين وظيفة الصيغة (التصغير) ووظيفة النسق الشعرى، باعتبار الأولى إحدى لبنات الثانية ومقدمة من مقدماتها، فحين يكون المقام مقام مواجهة مع فرد بعينه ترى التصغير يتناول اسم ذلك الفرد، بحيث يتولى السياق تسويق ذلك التصغير وتوفير السمات الهجائية التى تبرره وتضفى عليه قدرا من الإقناع والمنطقية :

أولى اللثام كُؤنْفِر بِمَعْلَرَةٍ  
في كل لؤم، وبعض العذر تفنيد  
وذاك أَنَّ الفُحولَ الِبيضَ عَاجِزَةٌ  
عن الجميل، فكيف الحِصْنَةُ السود<sup>(٢)</sup>

فالتصغير هنا عنصر من عناصر الدلالة الهجائية التى تمخض عنها تكرار مادة « اللؤم » في البيت الأول، ثم القياس البرهاني المضمر في البيت الثانى، وفي كليهما ما يجعل العلم المصغر حريّا بما أُسْبِغَ عليه من مهانة وصغار.

وحين تكون المواجهة مع غط تجمع بين أفرادها صفة مشتركة، ترى التصغير ينصرف إلى هذه الصفة دون تحديد لما صدقاتها، وقد تضاف إليها في هذه الحالة بعض النعوت السلبية التى تسهم في خلق المناخ الهجائى المقصود:

(١) لوظائف التصغير وصفه يراجع : أحمد الحملوى - شذا العرف في فن الصرف - الطبعة الثامنة

عشرة - مصر سنة ١٩٧١ - ص ١١٧

(٢) ديوان أبى الطيب المتنبي - ج ٢ - ص ٤٦

أذا الجود أعطى الناس ما أنت مالك      ولا تعطين الناس ما أنا قائل  
أنى كل يوم تحت ضيبي شؤني      ضعيف يقاوينى، قصير يُطاول  
لسانى بنطق صامت عنه عادل      وقلبي بصمتى ضاحك منه هازل<sup>(١)</sup>

« فالضعف » و « القصر » يكشفان بعض سمات هذه الشاعرية الصغيرة المزعومة، ويبقى لتلك الأخيرة من دلالة العموم ما يستوعب - بشمول الصفة - هذا النمط من زعائف الشعر، دون تسمية أو تخصيص.

وقد يتسع نطاق موضوع التصغير حتى يستغرق أهل « هذا الزمان » جميعا :  
أذم إلى هذا الزمان أهيلسه      فاعلمهم قذم وأحزمهم وغد<sup>(٢)</sup>

وحى تصبح العلاقة بين المبدع وأهل عصره علاقة تناقض لا يلتقى طرفاه إلا لقاء الأضداد، ولا يبصر ثانيها في أولها من عناصر السلب إلا ما هو في حقيقته من عناصر الإيجاب، وسواء أكان التواء الرؤية على هذا النحو ناجما عن سوء النية أم سوء الفهم، فإنه في الحالتين ليس محسوبا على الشاعر، بقدر ما هو محسوب له :

وإذا أتتكَ مدمعي من ناقص      فهي الشهادة لى بآئي كامل  
من لى بفهم أهيل عصر يدعى      أن يحسب الهندى فيهم بناقل<sup>(٣)</sup>

. لكانَ المواجهة هنا بين الشاعر وأهل عصره جملة، فباقل، هذا الذى تحول بفعل السخرية إلى حيث أصبح حجة فى الحساب و المقدره الذهنية، هو مثال للفهامة والعجز والحصر، فإذا كانوا قد ضلوا فى قيمته فكيف تطلب منهم الإصابة فى قيمة الشاعر ؟ بل كيف يُرجى منهم تمييز الجاهل من العالم والناقص من الفاضل ؟

(١) المصدر السابق - ج ٣ - ص ١١٧

(٢) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٣٧٤

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ٢٦٠

وتنهض أساليب الشرط في شعر المتنبي بوظائف لا تقل في قيمتها عما عداها من الظواهر الأسلوبية، وبغض النظر عن تنوع الأدوات التي تصدر تلك الأساليب، طبقاً لتنوع الدلالة من جهة، واختلاف مقتضيات الإيقاع من جهة أخرى، فإن هذه الأساليب في جملتها تنحصر للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين، الأولى : انسجام النسق وتعاقب صورة بحكم ما في معمار هذه الأساليب من تكرار، والأخرى : توتر هذا النسق باعتبار ما يتشكل بهذا المعيار من مادة، وما يؤديه في العمل الشعري من وظيفة. قد تقرأ في مدح هارون بن عبد العزيز الكاتب :

فإذا سُلِّتَ فلا لأنك تُحجج      وإذا كُتِمَتْ وشت بك الآلاء  
وإذا مُلِحَتْ فلا لتكسب رفعة      للشاكرين على الإله ثناء  
وإذا مُطِرَتْ فلا لأنك مجذب      يُسقى الخصب ويُطَرّ الدُماء<sup>(١)</sup>

فيستوقفك تعاقب أساليب الشرط على نحو لا يكاد يتغير : إذا + فعل الشرط الماضي + تاء الفاعل المخاطب، ولكنك عند القراءة الثانية تلمس عددا من التحولات التي لا بد أن تفضي إلى مثل هذا التغير، فبالإضافة إلى اختلاف الأفعال المشروطة مادة ودلالة، تجد أن الشرط الأول (فإذا سُلِّتَ) قد أُجيب عنه بالسلب، اعتماداً على مفهوم المخالفة، على حين أن الشرط الثاني (وإذا كُتِمَتْ) قد أُجيب عنه بالإيجاب، أما الشرط في البيتين الثاني والثالث فقد أُجيب عنه بالسلب كذلك، ولكنه اختلف أيضاً، لتعقيب السلب بجملة احتجاجية توضح مفهوم المخالفة وتبرهن عليه؛ فللمديح لايزيد المدح رفعة بقدر ما يرتد بعائده إلى المادح، كما يرتد شكر الخالق بثوابه إلى الشاكر، والمطر ليس تعبيراً عن حاجة الممدوح أو إجدابه، بدليل أن الخصب من الأرض يستقبل المطر دون أن تكون به حاجة إليه، وأن البحر ينال من هذا المطر مع كثرة مائه.

ودلالة الاحتجاج التي أفضى إليها الشرط في هذا النموذج تقودنا إلى ملحوظ

(١) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٣٠



آخر، ذلك أن كثرة من أساليب الشرط في إبداء المتن تكاد تستقطبها وظيفتان كبيرتان : إحداهما احتجاجية، يقوم فيها توالى الأقيسة الظاهرة والمضمرة بالبرهنة على الدلالة وإقناعنا بها، والأخرى استقصائية، ينهض فيها هذا التوالى باستيفاء الحالات، وتوازن الأقسام، بحيث يتجلى إليك أن هذا التوازن يمتد عبر كل مستويات البنية الشعرية امتداداً رأسياً، مساوفاً بين الإيقاع والتركيب والدلالة. ولكي لا يكون حديثنا تهوياً في الفراغ، دعنا نقرأ نماذج هاتين المجموعتين (١)،

«ب» من أساليب الشرط، قراءة مقارنة :

أ =	فإن تكن خُلِقْتُ أنثى لقد خُلِقْتُ وإن تكن تَغْلِبُ الغُلَباء عتصرها	كريمةٌ غير أنثى العقل والخسب
أ ب =	إذا اعتاد الفتى خوض المنايا ومن أمر الحصون لها عصته	فإن في الخمر معنى ليس في العنب <sup>(١)</sup>
أ ج =	في وجهه من نور خالقه وإذا القلوب أبث حكومته	فأهون ما يمر به السوول
	وإذا الخميس أبى السجود له	أطاعته الخزونة والسهول <sup>(٢)</sup>
		قُدر هي الآيات والرسل
		رضيت بحكم سيوفه القلل
		سجدت له فيها القنا الذبل <sup>(٣)</sup> .

\* \* \*

أ =	إذا غدرت حسناء وقت بعدها وإن عشقت كانت أشد صباية	فإن عهدا ألا يدوم لها عهد
	وإن حقدت لم يبق في قلبها رضا	وإن فركت فذهب، فما فركتها قصد
أ ب =	إن برقوا فالخثوف حاضرة أو حلفوا بالقموس واجتهدوا	وإن رضيت لم يبق في قلبها حقد <sup>(٤)</sup> .
	أو ركبوا الخيل غير مرسجة	أو نطقوا فالصواب والحكم
		فقولهم : خاب سائل القسّم
		فلإن أفضأهم لها حزم

(١) للمصدر السابق - ج ١ - ص ٩١

(٢) للمصدر نفسه - ج ٣ - ص ٥

(٣) للمصدر نفسه - ص ٣٠٦ - ٣٠٧

(٤) للمصدر نفسه - ج ٧ - ص ٤

أو شهدوا الحرب لاقحما أخذوا من مهج الدارعين ما احتكوا<sup>(١)</sup>  
 ب ج = وإذا اهتر للنسدى كان بحرا وإذا اهتر للوغى كان نصلا  
 وإذا الأرض أظلمت كان فمساً وإذا الأرض أعلت كان ونلا<sup>(٢)</sup>

فمناذج المجموعة «أ» توظف التوالى الشرطى توظيفا برهانيا، ولكنها فى هذا  
 البرهان تلجأ إلى بعض الأقيسة المجازية، المباشرة أو الملفوفة، بغية إحداث الدلالة  
 المقصودة، فإذا لم يكن غريبا أن يتجاوز الفرع أصله لاختصاص الأول بمعنى ليس  
 فى الثانى، فليس غريبا - من ثمة - أن تكون المرأة أنثى بتخلقها وغير أنثى بعقلها  
 ومناقبها، وأن تكون تغلبة الأصل، مع تحطيتها فى وجوه الفضل لمفردات هذا  
 الأصل (المؤذج أ). كذلك إذا تحقق الأصعب تحقق الأسهل من باب أولى، فمن  
 تمود اختراق أهوال المنية لم يعجزه اجتياز السحول، ومن يتحكم فى الحصون  
 لا تكثره التلال والسهول (المؤذج ب). وبالمثل إذا تحقق الأهم فليس بضائر  
 أن يفوت المهم، ومن أطاق الحماس الشئ اقتدارا لم يضره ألا يحصل عليه اختيارا  
 (المؤذج ج).

هذا على حين تعتمد نماذج المجموعة «ب» إلى توظيف التوالى الشرطى فى  
 استغراق أجزاء الدلالة، كلها أو بعضها، فتصل من البرهان إلى نحو مما وصلت  
 إليه نماذج المجموعة الأولى، وإن يكن عن طريق مختلف، نعى استقراء الحالات  
 واستيفاء الاحتمالات والموازنة بين الأقسام، كما يتجلى فى المؤذجين ب ١ - ب ج  
 بصفة خاصة، حيث تتوازن مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة جميعا، وحيث  
 يستقل مركب الشرط وجوابه بدلالته الجزئية عبر شرط شرعى واحد، أو بالأحرى  
 عبر جملة إيقاعية واحدة.<sup>(٣)</sup>

(١) للصدر نفسه - ج ٤ - ص ٦٥ - ٦٦

(٢) للصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٣٢

(٣) نقصد بالجملة الإيقاعية شرط البيت الشعرى، فمن المعلوم أن ما ينضمه الشطر من عدد التفعيلات  
 وتواليها على غط معين، هو نفس ما يتكرر فى بقية الأشر دون اختلاف جذرى، اللهم إلا فى اعتبار القوافى  
 التى تنجم الأشر الثوائى من أبيات القصيدة.

ومع أن التوالى الشرطى يمثل في جوهره ضرباً من التكرار في نسق التركيب، فإن ثمة من ضروب التكرار ما لا يرتبط بالشرط، وما يتجاوز نظام النسق التركيبى إلى المادة الأولية التى يشكّلها، نعنى الوحدات اللغوية المكوّنة له، سواء تناول هذا التكرار الفاظاً برمتها، أو مقاطع منها، أو بعض صورها الاشتقاقية، وسواء وقع هذا التكرار في صدر التركيب الشعري أو عجزه أو حشوه<sup>(١)</sup>، والمهم في كل هاتيك الحالات أن القيمة الإيقاعية التى يحققها التكرار في شعر المتنبي ترجع في الوضوح ما عداها من قيم التصوير والدلالة التى ينتجها التكرار ذاته، وإن كانت - بالطبع - لا تلغىها. هذا على حين نرى الآية معكوسة في شعرنا الحديث، على سبيل المثال، حيث تطفئ تلك الأخيرة إلى حدّ يستغرق بلاغة التكرار ويكاد يطويها طياً، فلا يعود باقياً منها سوى رسيس خافت النبرة، هادئ الجرس، ذائب في تلافيف الصورة في معظم الأحيان.

فحين نسمع صوت عبد الوهاب البياق في قصيدته «مسافر بلا حقائب» :

أبداً لأجلى، لم يكن هذا النهار  
البابُ أغلق، لم يكن هذا النهار  
أبداً لأجلى لم يكن هذا النهار  
سأكون، لا جدوى، سأبقى دائماً من لا مكان  
لاوجه، لا تاربخ لى، من لا مكان<sup>(٢)</sup>

لن يجذب انتباهنا من القيمة الإيقاعية للتكرار سوى تردد «النهار» و «المكان» في القوافي، أما بقية ترددات التركيب فقد انسربت داخل تجماع تلك الصورة، في ذلك الوجه الليلي الملامح، المحاصر أبداً، الراحل أبداً، المسافر

(١) أهم الشكليون، ومن بعدهم البنقيون، بدراسة ظاهرة التردد في البنية الشعرية، بيد أن الخوض في مثل هذه الدراسة ليس جديداً فحسب، فقد سبق لمرسوط بالإشارة إلى بعض جوانب هذه الظاهرة في كتابه : الخطابة - المرجع الأنف الذكر - ص ٢١٧.

(٢) عبد الوهاب البياق - أباريق مهزمة - بيروت سنة ١٩٥٥ - ص ٢١.

بلا حقائق وبلا عنوان، وكأنما لفظه هذا الوجود الجهم خارج أبعاد الزمان والمكان.

أما حين نقرأ قول المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة :

فَلَيْتَ طَالَمَ الشَّمْسِينَ غَائِبَةً      وَلَيْتَ غَائِبَةُ الشَّمْسِينَ لَمْ تَغِبْ  
وَلَيْتَ عَيْنَ الَّتِي أَبَ النَّهَارَ بِهَا      فِدَاءَ عَيْنِ الَّتِي زَالَتْ وَلَمْ تَوْبْ  
فَمَا تَقَلَّدَ بِالْيَاقُوتِ مِشْبَهَهَا      وَلَا تَقَلَّدَ بِالْهِنْدِيِّ الْقُضْبْ  
وَلَا ذَكَرْتُ جَمِيلًا مِنْ صَنَائِمِهَا      إِلَّا بِكَيْتُ، وَلَا وَدَّ بِلَا سَبِّ<sup>(١)</sup>

فسوف نلاحظ - لأول وهلة - أن التكرار لم يتناول تراكيب مجملتها، كما حدث في النموذج السابق، وكما يحدث في كثير من نماذج الشعر الحديث، بل تناول وحدات التركيب، مع المخالفة بينها في الوضع الإنشائي بالإثبات والنفي : غائبة - لم تغب، أب - لم توب، أو يتبادل الموضوع والمحمول : لَيْتَ طَالَمَ الشَّمْسِينَ غَائِبَةً، لَيْتَ غَائِبَةُ الشَّمْسِينَ لَمْ تَغِبْ، أو بتغير المتعلقات : تَقَلَّدَ بِالْيَاقُوتِ، تَقَلَّدَ بِالْهِنْدِيِّ الْقُضْبَ، وهذه المخالفة ذاتها هي التي تجعل من دلالة التكرار في هذا النموذج وأمثاله من شعر المتنبي دلالة مضافة، على حين كانت في النموذج الذي سقناه من الشعر الحديث دلالة توكيدية، مع احتراس وحيد، وهو أن الإضافة المشار إليها تتحقق عبر الدلالة الجزئية لكل تركيب، بحكم ما فيه من مخالفة، أما التوكيد فيتحقق عبر الدلالة الكلية للقصيدة؛ إذ لا جديد في الدلالة الجزئية حين يتكرر التركيب برمته.

ولهذا المنظور الأخير صلة بما ذكرناه آنفا من وضوح القيمة الإيقاعية للتكرار في شعر المتنبي؛ إذ تسهم المخالفة، كما يسهم التماثل، في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من التماثلات والمفارقات، التابع وصدع التابع، الوحدة والتنوع، وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ١ - ص ٩١-٩٢.

المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام؛ فقد يكون مظهر التماثل أكثر غلبة حين نقرأ :

طال غشيانك الكَرَاهِ حتى      قال فيك الذي أقول الحُسام  
وكفتك الصفائحُ الناسَ حتى      قد كفتك الصفائحُ الأَقلامَ  
وكفتك التجاربُ الفكرَ حتى      قد كفاك التجاربُ الإلهامَ<sup>(١)</sup>

ف نجد أن دلالة الترقُّى من حالة إلى حالة لا تقنع بما في تكرار «حتى» من إيحاء إلى بلوغ الغاية، بل تضيف إلى ذلك تكرار معظم وحدات التركيب، باستثناء حذف المفعولات الثوابت : الناس، الفكر، وتحويل الفاعلين إلى مفعولين : الصفائح، التجارب، مع استحداث فاعلين جديدين : الأَقلام، الإلهام، وبهذه التغيرات اكتملت دلالة الترقُّى التي يلدها التكرار، وكأننا منها بإزاء سلم من القيم يتصاعد عبره المدحج من القوة إلى الفكر، ومن الفكر إلى التجربة، ومن التجربة إلى الإلهام الذي يكفي صاحبه عن كل ضروب الطاقة البدنية والمعنوية.

وقد يكون التنوع أكثر غلبة، حين يجترئ التكرار بمادة لفظية واحدة، يخالف بين مدخولاتها، أو يحوِّرها بالتصريف في صيغ اشتقاقية مختلفة، مثلما نقرأ في إحدى السيفيات :

ولقد رامك العُداءُ كما رام<sup>(٢)</sup>      فلم يجرحوا لشخصك ظلاً  
ولقد رُمَتْ بالسعادة بعضاً      من نفوس العدا، فأدركتْ كُلاً  
قارعَتْ رمحك الرماح، ولكن      ترك الرامحين رمحك عُزْلاً  
لو يكون الذي وردتْ من الفجعة      طعناً، أوردته الخيل قُبْلاً  
ولكشفتْ ذا الحنين بضربٍ      طملاً لكشف الكروب وجلى<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٩٨-٩٩.

(٢) الصير الذي اعتبرناه مدخولاً لهذا الفعل عائد على الدر في أبيات سابقة.

(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٢٨-١٢٩.

فالتأتان من المواد المكرورة فى هذا النموذج لم تختلفا إلا بمدخولاتها :

رامك العدة - رام - رمت، كشفت ذا الحنين - كشفت الكروب، وواحدة حدث فيها الاختلاف بين التكرار والأصل بهمزة التعدية : وردت - أوردت، وأخرى تقلبت بين صيغ لفظية ذات أصل لغوى واحد : رمح - رملح - راعين. وفى جميع الحالات كان التكرار ظاهرة أسلوبية تتجاوز بالإلحاح عليها حجم الوقائع الأدائية العابرة، وإذا لم تكن فيما رصدناه من ملاحظها قناعة، فلن شاء أن يرجع إلى مزيد من نماذجها فى تضاعيف المادة الشعرية التى اتخذنا منها موضوعا لهذه الدراسة.<sup>(١)</sup>

وقد نتساءل مع نهاية هذا البحث عن جدوى دراسة الظواهر الأسلوبية مجتزأة من سياقها الشعرى الحى، وتزداد أهمية هذا التساؤل حين نتذكر أن ظاهرة ما، فى نموذج ما، قد تكون استدراكا أو إضافة أو صدى لظواهر أخرى فى أمهاتها من النصوص. بيد أن الحرج الذى يشى به مثل هذا التساؤل لا وجه له، ما دنا نؤمن بأن هذا النوع من النظر لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على الدراسة الكلية لبنية النص عبر مستوياتها المختلفة، كما أن محظوراته تقل - أو تنعدم - إذا كان نتيجة قراءة شاملة ودعوب لمصادر الظاهرة؛ إذ يصبح فى هذه الحالة بمثابة استقطار دقيق لحصيلة ما تم رصده أثناء مراجعة النصوص، كل على حدة، كما تصبح هذه الحصيلة بدورها مدخلا موضوعيا لإعادة تلوق هذه النصوص فى ضوء جديد. فإذا أضفنا إلى تلك الحقيقة الأخيرة أننا - كدارسين - نطلق فى تقويمنا للأسلوب من تلك المقولة التى تمنحنا « مبادئ كلية لمعطيات ذاتية »<sup>(٢)</sup>، أدركنا أهمية مثل هذا المدخل من مدخل الدرس الأدبى، وصعوبته فى الآن ذاته.

(١) رابع - على سبيل المثال - الجزء الثانى من ديوان التتى : ص ١٩٤، والجزء الثالث صفحات : ١٢٥-١٢٧، ١٧٤-١٧٥، والجزء الرابع : ص ٩٧، وغير هذه اللواضع المشار إليها كثير.

G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books, England, 1975, P. 233.

(٢) انظر :

واعتبار آخر يتعلق بطبيعة الإبداع، إذا كان سابقه يتعلق بطريقة النظر؛ ذلك أن الظواهر الأسلوبية، على اختلافها، وبما تتضمنه من عناصر التوازي والتقاطع، والانسجام والمفارقة، والتكرار والتنوع، تشكّل في السياق الشعري ما يشبه الأدوار أو الحزَم التعبيرية، وما يتخلل هذه الأدوار من مواضع الوقوف أو القطع، ومن مواطن الانتقال أو الاتصال - كل ذلك يضيف إلى الأداء طاقة الإيقاع الداخلي، ويقطع على البنية الشعرية طريق الثروة والاسترسال، ويفضي - في النهاية - إلى ما يُدعى بالأسلوب الدُوري، ذلك الذي يعتمد على محاور التقسيم والمقابلة، والتوازن والازدواج. أما كيف تجلّت هذه المحاور في إبداع المتنبي، وكيف اختلفت بها أشكال القول وطرائق الأداء، فإن لذلك مكانه على صفحات البحث التالي من مباحث هذه الدراسة.





المبحث الثالث

تَقَابُلَاتُ الْبَنِيَّةِ



لعل من أبرز الإنجازات التي حققتها الدراسات الأدبية في مرحلة « ما بعد الواقعية »،<sup>١</sup> هو عودتها مرة أخرى إلى تأكيد المنظور اللغوي للظاهرة الأدبية، بعد أن شحِب هذا المنظور وحالت ألوانه في غمرة الافتتان بما وراء الظاهرة من قيمة تاريخية أو اجتماعية أو فكرية ، ثم الغلو في تصنيف هذه القيمة طبقا لمقولات الزمان والمكان، بكل ما يترتب على هذا التصنيف من إغراء بتحويل المبدعين إلى قوائم، وتأطير مخلوقاتهم الفنية داخل قوالب اتجاهية جامدة.

واقِع الحال أن القيمة في العمل الأدبي ليست كل هذا العمل، وليست بديلا له، وليست تلخيصا لمعانيه، وليست حاصل جمع هذه المعاني في نهاية الأمر. إنها - بالاحرى - مستوى من مستويات البنية، يتولد من خلال التأثير المتبادل بين طبقات عديدة من الأداء، ويقدر ما تنهض إحدى هذه الطبقات الأدائية بوظيفتها كدالة Function للأخرى، تقوم هذه الأخرى بنفس الوظيفة بالنسبة لطبقة ثالثة، وهكذا تكون دلالة العمل عطاء متجددا لا يكتمل إلا باكتمال آخر لمسة فيه، بل لا يفي تجدد عطائها حتى مع وهم الاكتمال؛ لأن كل قراءة للعمل تمنح المزيد من فرص الكشف عما يحكم نسيجه من علاقات، وعما تقوم به هذه العلاقات من وظائف، وما تنتجه من دلالات يتمخض بعضها عن بعض، وتنداح صُغرها في كُبرها اندياح الأمواج في نهر لا ينضب له معين.

وليس تولّد القيمة الدلالية على هذا النحو هو المظهر الوحيد لما يتسم به العمل الأدبي من تعقيد وازدواج، فمثل هذا الازدواج يستغرق مستويات ذلك العمل على تنوعها، وإن يكن بدرجات مختلفة؛ لأن كل مستوى في نسبته إلى حدّيه من بقية المستويات - سابقة أو لاحقة - لا يخلو من آثار هذا الازدواج، ومن قبل لحظ « فرويد Freud » بعض مظاهر هذا الازدواج من الناحية النفسية، حين فرق بين الـ « أنا ego » والـ « هي id »، ثم راح يتعقب تجليات هذه التفرقة في الرموز والصور التي تُعبر بها النفس عن تجاربها، مستنتجا أنه ليست هناك صورة

ذات معنى واحد، فذاثما تحمل الصورة معها عكسها، وكثيرا ما يكون النقيض فيها مفتاحا لنقيضه، ولا يقتصر هذا على مجال الإبداع الشعري فحسب، بل يتجاوزه إلى ما عداه من أشكال التعبير الفني على وجه العموم<sup>(١)</sup>.

ولازدواج التعبير الشعري - بخاصة - أكثر من غاية، وليس أقلّ هذه الغايات أنه يضيف على البنية قدرا من التوازن، سواء على مستوى السياق وما عسى أن يرفد به الصورة الشعرية من خصوصية الإيحاء وثرء الدلالة، أو على المستوى الواقعي وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية، بحيث يعادل بعضها بعضا، أو يقابل بعضها بعضا، وبحيث يتكوّن منها - في النهاية - ما يشبه الدفقات القولية أو الأدوار المقابلة antistrophes، كما كان يدعوها أرسطو، وهو يعنى بالأدوار جملا محدودة البدء والختام، ومعقولة الحجم طولا وقصرا، حتى يمكن إدراكها دون عنت، ومن نسق هذه الجمل أو الأدوار يتكوّن - في نظره - الأسلوب الدورّي الذي ينهض على محورين كبيرين: التقسيم والتقابل، «ومثل هذا الشكل - بتعبيره - يعبث على الرضا؛ لأن معنى الأفكار المتقابلة يُدرك بسهولة، لاسيّما إذا وُضعت هكذا، بعضها إلى جوار بعض، وأيضا لأن لها تأثير الحجة المنطقية<sup>(٢)</sup>»، بحكم ما يفضي إليه مفهوم المخالفة من دلالات استنباطية أو مضمرة.

**وتوازن الصيغ** - كما أشرنا - ظاهرة موقعية؛ من حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاما معه، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو - في الوقت ذاته - من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيب معاً؛ لأن هذا الانتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. وكثيرا ما يكون العدول عن صيغة لغوية إلى صيغة أخرى لا بسبب أن هذه الأخيرة أكثر دقة في نقل المعنى فحسب، بل لأنها كذلك

(١) انظر: Roy P. Basler. Sex, Symbolism and Psychology in literature, New Brunswick.

Rutgers University Press. 1948, P.17.

(٢) الخطابة لأرسطو - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي - مرجع سابق - ص ٢١٦-٢١٧.

تستجيب نمط الإيقاع ودواعي الموسيقى الداخلية بما لا يستجيب به سواها، وكثيراً - أيضاً - ما يحدث العكس، حين تفرض الصيغة على الإيقاع ضرباً من الترخّص العروضي بالحذف أو الإضافة أو التسكين، فإذا تمّ التجاوب المنشود بين الإيقاع والصيغة دون قسر أو تكلف أنتج من سخاء الموسيقى الداخلية ما أنتجه قول أبي الطيّب في مدح علي بن منصور الحلاج :

إِنْ تَلَقَّه لَا تَلَقَّ إِلَّا قَسْطَلَا      أَوْ جَحْفَلَا أَوْ طَاعَنَا أَوْ ضَارِبَا  
أَوْ هَارِبَا أَوْ طَالِبَا أَوْ رَاغِبَا      أَوْ رَاهِبَا أَوْ هَالِكَا أَوْ نَادِبَا  
وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى الْجِبَالِ رَأَيْتَهَا      فَوْقَ السَّهُولِ عَوَاسِلَا وَقَوَاضِيَا  
وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى السَّهُولِ رَأَيْتَهَا      تَحْتَ الْجِبَالِ فَوَارِسَا وَجَنَائِيَا<sup>(١)</sup>

فالتوازن واضح بين صيغتي « قسطلا » - « جحفلا »، ثم بين صيغ أسماء الفاعلين في البيتين الأول والثاني، ثم بين صيغ جمع التكميز في البيتين الثالث والرابع. بل إن هذا التوازن يبلغ مداه حين نعيد قراءة البيتين الأولين بخاصة، حيث يتوأكب توازن الصيغة (اسم الفاعل)، وتوازن الأقسام المتمثل في تكرار « أو » + الصيغة، مع توازن الإيقاع المتمثل في معادلة كل قسم بتفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الكامل.

وصحيح أن استغلال إمكانات التوازن التعبيري على هذا النحو لا يقتصر على نتاج المتن وحده، ولكنه بالنسبة لشاعرنا كان ملمحاً عريضاً من ملامح بنائه الفني، وهو ملمح يطرح نفسه في أكثر من مجال، وياكثر من طريقة، فهو قد يتجلى على مستوى الصيغة كما رأينا، ولكنه في بعض الحالات قد لا يقنع بذلك حتى يضيف إليه توازن التراكيب الشعرية في جملتها، وأقرأ - إن شئت - تعليقه على حديث تلك الأعرابية التي استشهدت لديه بالمغيث العجلى :

(١) ديوان أبي الطيب اللّهي - ج ١ - ص ١٢٦-١٢٧.

جاءت باشجع من يُسمى وأسمح من  
أعطى وأبلغ من أُنلى ومن كَتَبَا  
لَوْ حَلَّ خَاطِرُهُ فِي مُقْعِدٍ لَمْشَى  
أَوْ جَاهِلٍ لَصَحَا أَوْ أَخْرَسِي خُطْبَا<sup>(١)</sup>  
أَوْ قَوْلُهُ فِي مَلَحِ مُحَمَّدِ بْنِ سَيَّارِ التَّمِيمِيِّ :

بِنَفْسِي الَّذِي لَا يُزْتَعَى بِخُلْدِيعةٍ  
وَأِنْ كَثُرَتْ فِيهَا الدَّرَائِعُ وَالْقَصْبُ  
وَمَنْ بَعْدَهُ فَقَرٌّ، وَمَنْ قَرِيهِ غِنَى  
وَمَنْ عَرَضَهُ حَرٌّ، وَمَنْ مَالَهُ عَيْدٌ

مع الإلحاح على تشبيب الأسلوب بهذه الطريقة الدورية، حتى بعد الخلو من  
من الحديث عن الممدوح الفرد إلى الحديث عن قومه في مجموعهم :

لَهُمْ أَوْجُهُ غُرٌّ وَأَيْدٍ كَرِيمَةٌ  
وَمَعْرِفَةٌ عِيدٌ، وَالْبَيْتَةُ لُسْدٌ  
وَأَزْدِيَّةٌ خُضْرٌ، وَمُلْكٌ مُسْطَاعَةٌ  
وَمَرْكُوزَةٌ سُفْرٌ، وَمُقَرِيَّةٌ جُرْدٌ<sup>(٢)</sup>

ولسنا نحقق أننا تعمدنا طرح هذه التماذج بالذات، برغم كثرة شواهد تلك  
الظاهرة في المادة الشعرية المدروسة؛ لأن هذه التماذج إن برهنت على ثراء الإيقاع  
الداخلي نتيجة لتوازن الصيغ والتراكيب، فإنها تُرَبِّينَا إلى أَى حَدٍّ يُمْكِنُ أَنْ تَعْلُو نَبْرَةً  
هَذَا الْإِيْقَاعُ إِذَا بُوْلِغَ فِي تَحْقِيقِ هَذَا التَّوْازَنِ إِلَى دَرَجَةِ الصَّرَامَةِ، ثُمَّ إِلَى أَى حَدٍّ  
يُمْكِنُ أَنْ تَطْفِئَ جَهَارَةَ هَذِهِ النَّبْرَةِ وَاسْتَوَاءَ تَرْدَدَاتِهَا عَلَى تَدْفِيقِ الصُّورَةِ وَانْدِيَاغِ

(١) المصدر السابق - ص ١١٢.

(٢) السابق - ص ٣٧٩، ٣٨٢.

النفس الشعري، الأمر الذي قد يغري المبدع - حتى ولو كانت له مثل قائمة التنسيب - بالوقوع في أسر مجازات مطروقة، أو تفريرات مباشرة، أو تراكمات تعبيرية يجف فيها ماء الشعر أو يكاد.

ومن أهم تجليات هذه الظاهرة وأحراها بالعناية، ما يتعلق بإزدواج الرؤية الشعرية وكثافة العالم الفنى الذى يتحرك فيه المبدع، إلى درجة تجعل من هذا العالم نسيجاً مشبك الخيوط، متعدد الطبقات، متناوج الألوان، فلا مكان فيه لصوت الشاعر إلا حيث يكون له رجع في أصوات الآخرين، ولا مكان فيه لصورته إلا حيث تستدعى صور الآخرين سالبه أو موجبه، بل إن صورة المبدع ذاته لا تبلى من خلال هذا العالم واحدة العطاء، فهى «تستر» بقدر «ما تكشف»، وهى تمنح القارئ «الخاص» ما لا يظفر به قارئ متعجل، يقرب المنظر عن بعد، ويقنع من طبقاته المتعددة بالوقوف عند السطح<sup>(١)</sup>

وهذه الصورة «الساترة» «الكاشفة» تتجلى عند التأمل فيها متدثرة بعديد من الأغلفة والرتوش الإضافية، إلى الحد الذى يجعل من ذاتيتها مجرد اصطلاح، والذى يجعل من ضمائر التكلم المقترنة بها مجرد أسلوب في العرض أو طريقة في الأداء، وحينذاك يصبح البحث في حجم دلالتها على واقع حياة الشاعر نوعاً من المصادرة؛ لأن صاحبها لم يكن حريصاً على تسجيل هذا «الواقع» بقدر حرصه على أن يرسم بهذه الصورة مثلاً يتغناه، أو هاجساً من هواجس الخوف يناوشه، أو راسباً من رواسب الاحباط يكاد يحول بينه وبين مثاله :

تَنسَى الْبِلَادَ بُرُوقَ الْجَوِّ بَارِقَتِي	وَتَكْتَفَى بِالْدَمِ الْجَارِي مِنْ الدِّيمِ
رِدَى حَيَاضِ الرَّدَى يَا نَفْسُ وَأَتَرِكِي	حَيَاضَ خَوْفِ الرَّدَى لِلشَّاءِ وَالنَّعَمِ
إِنْ لَمْ أَفْزُكْ عَلَى الْأَزْمَلِحِ سَائِلَةً	فَلَا دُعَيْتُ ابْنَ أُمِّ الْمَجْدِ وَالْكَرَمِ

(١) أشار جوستاف كوهن G. Cohen إلى هذا التفاوت في عطاء الصورة عند عرضه التطبيق لفصيدة المقبرة البحرية لبول فليرى. انظر : W.Y. Tindall, The Literary Symbol, P. 253-254.

أَيْمَلِك المُلْك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحَمٍ على وَصَمٍ  
من لَوْرَآني ماءً مات من ظمأ ولَوْ مَثَلْتُ له في النوم لم يَنَمْ<sup>(١)</sup>

لقد قاس بعض شراح المتنبي هذه الصورة - وأمثالها - بمدى مطابقتها للأصل، نعى بقدر دلالتها على واقع حياة الشاعر وشخصيته، وحين ظهر لهم حجم المفارقة بين الأصل والصورة حلوا هذه المفارقة على محمل المبالغة، ثم لاحظوا ما في هذه المبالغة من غلو وإسراف فوصموها بالادعاء وبجافة المعقول، وسجل العكبري هذا الملحظ قائلاً: وهذا كلام مشيع بالحماقة، حتى لو قاله أحد بني بويه، أو بني أرتق، أو بني أيوب، لنسب إلى ذلك، وهم ملوك الأرض وحماة، وأرباب المغازي وولاتها<sup>(٢)</sup>.

والمسألة في حقيقتها ليست مسألة «حماقة» أو بجافة للمعقول، فليس من الضروري أن تكون «صورة الشخصية» تكراراً لواقع الشخصية، وحتى إذا بدا الأمر وكأن الشاعر يركّز على الملامح الذاتية لهذه الشخصية عن طريق إسناد الحديث إلى ضمائر التكلم أو إضافته إليها: بارقي، أذكك، دُعيت، مثلت، فإن هذه الملامح لا تعدو أن تكون خطوطاً في الصورة الفنية وليست توثيقاً للأصل؛ ومن ثم يخفت النبض الذاتي في حديث الشاعر لتصبح الشخصية المرسومة مجرد صورة<sup>(٣)</sup> تقوم بوظيفتها في العمل مواكبة لغيرها من الصور الشعرية.

وحين تتحول الشخصية - على هذا النحو - إلى حيث تصبح صورة، أو نُقْل، إلى حيث تصبح قناعاً فنياً، فإنها لا تجد حرجاً في أن تستعير بعض القسيات والألوان التي ليست لها في واقعها، وقد يشتد بروز هذه القسيات والألوان إلى حد يضيئ على الصورة شيئاً من المبالغة أو الإحالة الظاهرية، وواقع الأمر أن

(١) المصدر الأسبق - ج ٤ - ص ٤٢-٤٣.

(٢) شرح ابن الجلاء العكبري للشمس الديوان - هلمش المصدر السابق - ج ٤ -

ص ٤٣.

(٣) لتحول الشخصية إلى صورة يراجع كتاب «تندال» الأتف الذكر - ص ١٠٨.



المبالغة في هذه الحالة ليست سوى ملمع من ملامح ذلك القناع الملحمي الذى آثرت الشخصية أن تتقنع به، وأن تطرح نفسها من خلاله. وليس أدل على ذلك من أن هذا الفارس الذى تضىء بارقة سيفه بأكثر مما تضىء بروق السحاب، والذى لو تراءى ماءً لامت دون ورده الظالمون، ولو تمثل طيفاً لحالت مخافته دون لذية المنام، هذا الكائن الخرافى نفسه هو الذى تتنابه وساوس الخوف ودواعى الخشية، فيستعين على طردها بالاستحثاث والتجلد والتحريض :

رِدَى حياض الرَدَى يا نفس وأتْرِكى حياض خوف الردى للشَّاء والنَّعم

وعنى ذلك، أولاً، أن البطولة المجتلاة في هذا النموذج ليست مطلقة، وإنما هي مقيدة بما يخالج النفس الإنسانية من بواعث التوجس والمراجعة، حتى وإن بدت صورتها الفنية في عمومها بخلاف ذلك، كما يعنى، ثانياً، أن النسيج الملحمي في هذه الصورة ليس أحادي الخطوط والألوان؛ إذ يوازنه ويضدج به ذلك الخط الإنسانى البالغ الدقة، والذى تمثل في استشعار الخطر حتى في أشد لحظات البطولة تغنياً بالدم الجارى والسيف الظامئ والطير الجائع، بل ربما لم يكن هذا التغنى في حقيقة إلا رد فعل لذلك التخوف الذى كشف نفسه بمجرد التجلد والتحريض، نعنى أن هذه الملحمية في عرض الذات ليست إلا الوجه الآخر من كيان جريح، كيان يغالب الألم بالتصبر، ويعالج مرارة الإخفاق بالتعلل، فهو يتخلص من مغبة اللوم بإلقائه على الأيام، ومن رقة الحال بإسناد جريرتها إلى الليالى، ومن إحباط الآمال بقلّة النصير وضالة العون، وهو لا يتهما لطرح هذا الوجه الملحمي إلا بعد أن يمهد له باعتذار هو أشبه بالاعتراف :

لِمَ اللَّيالى التى أُنْخِنت على جِدَقٍ برقة الحال واعلننى ولا تَسْلُمِ  
أَرَى أَناساً ومَحْصُولى على غُمرٍ وذكّر جود ومَحْصُولى على الكَلَمِ<sup>(١)</sup>

وازدواج إيماءات الصورة على هذا النحو لا يتجلى فقط فيما توهم إلى من

(١) ديوان ابن الطيب المتبى - ج ٤ - ص ٣٩.

تناقض النوازع وصراع المشاعر، وتوترها بين التماسك والخور، وبين الإقدام والإحجام، بل إنه يتمثل بطريقة أكثر وضوحاً في ذلك التقابل الدقيق بين صورة الشاعر وصورة الآخر، تارة يكون هذا التقابل من قبيل توازن الأنباء وتكامل النظائر، حين يكون تقابلاً بين صورة المبدع المثالي في فنه، وصورة الممدوح المثالي في سلطانه ومجده، وتارة أخرى يكون من قبيل تقابل الأضداد التي لا تجتمع إلا لتتنافر، وذلك حين يكون تقابلاً بين الشاعر وخصمه، أو بين الممدوح وعدوه، وفي الحالتين نلاحظ قدرة البنية التقابلية على الإثارة والإقناع، كما نلاحظ طاقة الفنان في انتزاع أوجه المفارقة بين الكائنات والظواهر، وإذا كان «حسن الفروق» - بتعبير جوستاف لانسون<sup>(١)</sup> - ميزة تسهم في تحديد أصالة المبدع وجلاء قيمته، فلا شك أن لأب الطيب من كل هذا نصيباً موفوراً.

ولتقتنع بهذه الحقيقة يكفي أن تراجع مدائحه، فسوف تجد الكثير منها ينهض على مثل تلك المعادلة المقدرة بين وجهين يتفوق كل منهما بما ليس في الآخر، ويكتمل كل منهما بصاحبه اكتمال العملة بوجهيها، فلا تدرى هل كان الشاعر يضع عينه على عدوّه فقط، أم كان يحلو نفسه من خلاله، وهل كان يراه وحده، أم كان يرى نفسه معه :

خليلى إني لا أرى غير شاعر فلم منهم الدعوى ومنى القصائد  
فلا تعجبا إن السيوف كثيرة ولكن سيف الدولة اليوم واحد<sup>(٢)</sup>

فتفرد الفنان بشعره برغم كثرة الأعداء، لا يحاكيه ويتوازي معه إلا تفرد سيف الدولة برغم كثرة السيوف، وإن كان التوازي في هذه الحالة لا يفضي إلى التناقض والابتعاد، بقدر ما يفضي إلى التكامل والالتقاء، فكل المتوازيين صحيح غير

(١) انظر : لانسون : منهج البحث في الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد مندور - بيروت سنة

١٩٤٦ - ص ٢٣.

(٢) المصدر الأسبق - ج ١ - ص ٢٧١

متحل، وكلاهما مجد ينجذب فيه التفوق بالشعر إلى التفوق بالسلطان انجذاب  
الشبيه إلى شبيهه :

ناديتُ مجدك في شعري وقد صدّرًا      يا غير مُتَّحِل في غير مُتَّحِل  
بالشرق والغرب أقوامُ محبِّهم      فظالمهم وكونا أبْلَغ الرُّسُل<sup>(١)</sup>

ولا يقتصر هذا النمط من التقابل التكاملي على تصوير العلاقة بين المتنبي  
وسيف الدولة على النحو المشار إليه في هذين النموذجين فحسب، بل إنه يتجلى  
كلما كانت هذه العلاقة بين الشاعر ونموذجه إيجابية، وكلما كانت صورة «الأخر»  
في هذه العلاقة صورة موجبة، وفي هذه الحالة يكون «استدعاء النظير» - نعني  
صورة الشاعر - ضرباً من التعويض عما يفترضه موقف المادح من إحساس بالتدقُّ  
أو الحرج، الأمر الذي يجعل من أطراف العلاقة المذكورة عناصر متكافئة،  
لا يصلح أحدها إلا بالآخر، ولا يتم كل منها إلا بحيث يكون مكانه من قرينه :

وجدتُ علياً وابنه خير قومه      وهم خير قوم، واستوى الحر والعبد  
وأصبح شعري منها في مكانه      وفي عنق الحسناء يُسْتَحْسَنُ العِقْدُ<sup>(٢)</sup>

وربما اقتضى المقام هنا أيضاً لا غنى عنه، فعلًى المذكور ليس سيف الدولة  
كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو عليّ الهمداني، وابنه هو الحسين بن علي  
الهمداني، بيد أنك ترى، وبالرغم من اختلاف الأسماء، أن الازدواج بين المادح  
والممدوح، ذاك بالشعر، وهذا بالفضل، مازال قائماً، وهو ما يضاف على الظاهرة  
طابع الديمومة والتكرار، وما يجعل منها ملمحاً ثابتاً في الرؤية الكلية للشاعر،  
وبخاصة فيما يتعلق من هذه الرؤية بنماذج المادح، هذا - بالطبع - مع اختلافات  
أدائية يتجلى بها هذا التقابل التكاملي كل مرة في ثوب جديد، ولعلنا لم ننس بعد  
أن مجرد تنمية صورة الحسناء والعقد في عجز البيت الثاني من النموذج السابق قد

(١) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ٨٤

(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ١٠

زوّد هذا التقابل بدلالة إضافية، حيث أصبح جمال القول مرهونا بأفضلية من يقال فيه، تماما مثلما يرمعن جمال العقد بجمال الحسناء التى تحملها فى جيدها.

وإنه لمن الطريف أن ترى كيف تكتسب هذه الدلالة الإضافية طابعا أدائيا مختلفا حين يتوجه الشاعر بمديحه إلى على بن أحمد بن عامر الأنطاكى، قائلا :

وما أنا وحدى قلتُ ذا الشعر كلّهُ ولكنّ لشعرى فيك من نفسه شعرُ  
وماذا الذى فيه من الحسن رونقاً ولكن بدا فى وجهه نحوك البشر<sup>(١)</sup>

فتلاحظ مرة أخرى كيف يسخو الشعر بنفسه كلما اقترن بسخاء القيمة التى يمثلها النموذج الممدوح، حتى ليستمد من هذه القيمة ما يتمتع به من صلاحة وحسن، وحتى لكأنه شعر من وجهين، شعر من حيث هو، وشعر من حيث إن هذه القيمة موضوع له، وهكذا يندو اجتلاء الجمال الفنى مقيدا بجمال النموذج الذى يُجتلى من خلاله، فلا ظهور للأول - فيما يتصور الشاعر - إلا بموضعه من الثانى، ولا تمام لهما معا إلا بنام الموازنة ودقة الاقتران.

ولا يقف الأمر بتقابلات البنية عند هذا الحد، فمن البدعى أن الصورة مثلما تستدعى النظر، قد تستدعى النقيض، وأن التقابل مثلما يكون بالتكامل، قد يكون بالتفاضل، نعى أن صورة الشاعر إذا بدت بكامل طاقاتها على الإقناع حين تزود بصور المجد والفضل والسلطان ممثلة فى النموذج الممدوح، فإنها قد لا تقلّ إقناعا إذا قوبلت بالصورة السلبية التى يرسمها الشاعر لخصومه وعادليه، دون تحديد أو تسمية - فى معظم الأحوال - لأولئك أو هؤلاء.

وإنه لأمر مثير للاهتمام حقا أن نتأمل هذا النمط الأخير من تقابلات البنية، وأن نلاحظ تجليات العلاقة بين طرفيه إيجابا وسلبا، لنرى كيف أن الشاعر ما يكاد يتهبأ للحديث عن نفسه حتى يشير إلى أعدائه صراحة أو إيماء، وما يهم

(١) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ١٥٨

بان يضيف إلى تلك سمة من سمات الكمال حتى يبادر إلى نفيها عن هؤلاء، وكان هذه المفاضلة الدائبة تشكّل العصب الداخلى لبناء القصيدة وتحكم مساره، كأننا ما كان قدر هذه المفاضلة من الوضوح والاستتار، فقد تكون مباشرة جهرية يعلنها مطلع القصيدة في تقرير وحسن :

أفاضلُ الناس أغراضُ لِدَا الزَّمنِ      يخلو من الهَمّ أخلاهم من الفِطنِ  
وإنما نحنُ في جيلٍ سَوَاسِيَةٍ      شرٌّ على الحرِّ من سقمٍ على بَدَنِ  
حولى بكلِّ مكانٍ منهم خِلَقٌ      تُخطى إذا جثتْ في استفهامها بِمَنِ  
لَا أَقْتَرِي بِلَدَا إِلَّا عَلَى غَرَرٍ      وَلَا أُمِرَ بِخَلْقِي غَيْرَ مُضْطَظِنِ  
وَلَا أَعَاشِرُ مِنْ أَسْلَاحِهِمْ أَحَدًا      إِلَّا أَحَقَّ بِضَرْبِ الرَّأْسِ مِنْ وَثْنٍ<sup>(١)</sup>

إذ ما يكاد يربط بين الأفاضل والهن، حتى يسارع إلى التقيض بالربط بين الخلو من الفطنة والخلو من الموم، ثم يمضى في تغذية هذا التناقض بالمقابلة بينه - أى الشاعر - وبين جيله، أو إن شئت الدقة بين الحرّ وهؤلاء الذين يتساوون في الاصطلاح عليه بالشر كما تصطلح العلل على البدن، وتغريه الصورة السلبية للآخرين بالاسترسال فيقنع من نقيضها الإيجابى بضائر التكلّم في صدر كل بيت : حولى، لا أقترى، لا أعاشر، على حين تستأثر هذه الصورة السلبية ببقية الجهد؛ فهم خلق منكورة، وهم كالأنعام في استلاب العقل، وليس فيهم من لا يجتهد في اصطناع الضغينة تجاه الشاعر، حتى لا يكاد يسافر من بلد إلى بلد إلا على إحساس دائم بالخطر، وحتى ملوكهم، أو بالأحرى من عاشر الشاعر منهم، لا يفضلون الأصنام في شيء، وإن كانت رموسهم أولى بالاجتثاث من رموس الأصنام.

ومعظم هذه الدلالات السلبية في الصورة الأنفة واضح، يفصح عنه ملفوظ العبارة ومنطوق التركيب، ولكن بعضها من الدقة والرهافة بحيث يحتاج إلى لطف

(١) المصدر نفسه - ج ٤ - ص ٢٠٩-٢١٠

في التأني وروية في النظر، وتأمل على وجه الخصوص إيجاء هذه الألفاظ التي تمثل بظلالها السلبية ما تمثله البقع في التصوير الحديث: «سواسية»، «خَلَقَ»، «خُلِقَ»، لتجد أن الأول لم يقد معنى التساوي فحسب، بل أضاف إليه نفي التميز واقتقاد التفرد بين أفراد هذا الجيل على وجه العموم، وأن الثاني والثالث قد اكتسبا من السياق ومن دلالة التثوين على التكثير ما يضافى عليهما ضرباً من المهجنة والبشاعة والتنفير.

وهذا التوازن الذي بدأ بالمقابلة الجهرية بين الأضداد، ثم انتهى لصالح التركيز على الصورة السلبية، يظل مستمرا في القصيدة، وإن يكن بدرجات متفاوتة الوضوح، حتى يثول إلى ما يشبه التداعيات الحكيمة الموجهة، والتي تؤدي باللمحة والإشارة ما كانت تؤديه سابقاتها بالذكر الصريح، وتقول بالصفة والمنغزى العام ما كانت تقوله تلك بالتسمية والمباشرة:

قد هَوَّنَ الصَّبْرُ عِنْدِي كُلَّ نَازِلَةٍ      وَلَيْنَ الْعَزْمُ حَدَّ الْمَرْكَبِ الْخَشِينِ  
كَمْ مَخْلَصٍ وَعُلَا فِي خَوْضٍ مَهْلِكَةٍ      وَقَتْلَةٍ قُرِنَتْ بِالذَّمِّ فِي الْجُبْنِ  
لَا يُعْجِبُنِ مَضْمِيماً حُسْنُ بَزَّتِهِ      وَهَلْ يَرُوقُ دَفِيناً جَوْدَةُ الْكَفَنِ  
لِلَّهِ حَالُ أَرْجِيئِهَا وَتُخْلِفُنِي      وَأَقْتَضِي كَوْنَهَا دَهْرِي وَمِطْلُنِي  
مَدَحْتُ قَوْماً وَإِنْ عَشْنَا نَقَمْتُ لَهُمْ      قَصَائِدُ مَنْ إِنَاثُ الْخَيْلِ وَالْحُصْنِ<sup>(١)</sup>

وصحيح أن الخلاص والعلو لم يردا باعتبارهما صفة صريحة من صفات الصورة الإيجابية للشاعر، كما أن القتل المقرون بالذم والجن لم يأت صفة صريحة من صفات الصورة السلبية، وبالمثل كان الحديث عن الذل مع جمال الهيئة وحسن الثياب مصبوحاً في قالب الحكمة الخالية من أي تحديد، كما كان الحديث عن هؤلاء الذين قيل في مدحهم من الشعر ما لا يستحقون حديثاً عن مجرد «قوم» بلا تسمية أو تعيين، بيد أن ربط تداعيات البنية بعضها ببعض، وقرن كل جزئية

(١) المصدر السابق - ج ٤ ص ٢١٢-٢١٣.

بالأخرى، ربما أعان في ردّ كل عنصر من العناصر المشار إليها إلى مكانه من الصورتين الكبّيرين المتقابلتين: صورة الشاعر، وصورة الآخرين.

أكثر من هذا، قد تشعر حين تقرأ بعض الدائع، وبخاصة تلك التي قبلت في سيف الدولة أو كافور، أن صورة الآخر - أو الآخرين - لا تكاد تغادر خلفية المشهد الشعري، حتى لو بدا أن هذا المشهد خالص في أسامه للعلاقة بين الشاعر ومدحوه، وحينذاك تصبح عناصر الرؤية الشعرية شبه مثلثة، ففي إحدى زواياها صورة الشاعر، وفي ثانيها صورة المدحّ، وفي ثالثها صورة «الآخر» بكل ما ينتجه تقابل الزوايا على هذا النحو من إحساس بالمفارقة، وبكل ما تحدّثه هذه المفارقة من دلالات تختلف - بداهة - باختلاف السياق الشعري.

وهذا التعدد في أبعاد البنية يفترض من التلقّي أن يقرأ القصيدة وبعض اهتمامه موجّه إلى هذه الإيماءات الحافظة التي تشير - ولو من بعيد - إلى تلك الركبة الثالثة من ركائز الصورة. فحين نطالع ذلك النداء الذي يتوجّه به الشاعر إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، أي بعد رحيله عن سيف الدولة بقليل:

فيا أيها المنصورُ بالجَدِّ سعيُّه	ويا أيها المنصورُ بالسعي جَدُّه
تولّى الصِّبَا عَنّي فأخلفت طيِّبه	وما ضَرَنْنى لَمّا رأيتُكَ فَقُدُّه
لقد شَبَّ في هذا الزمان كُهُولُه	لديك، وشابت عند غيرك مُرَّةُه
ألا لَيْتَ يومَ السَّيرِ يُخْبِرُ حَرُّه	فتسألُه والليلُ يخبرُ بَرُّه
وليتك ترعاني وخيران مُعْرِض	فتعلمَ أنى من حُسامك حَدُّه
وأنى إذا باشرتُ أمرا أُرِيده	تدانت أقاليمه وهان أَشُدُّه
وما زال أهلُ الدهرِ يشْتَبِهُونَ لسي	إليك، فلَمّا لَحْتُ لى لاح فَرْدُه <sup>(١)</sup>

نجد أن اقتران صورة المنصور - كافور - بصورة من يخلص في نصرته - الشاعر الفارس - لم يستطع، على الرغم من أولويته وانفساح مداه التعبيري، أن

(١) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٢٦-٢٧.

يجب ظلّ « الثالث » الذى يقع فى خلفية المشهد، والذى يتراعى عبر إشارات متقطعة فيها من المواربة أكثر مما فيها من التصريح. ولتعد فى هذا الضوء إلى قراءة قوله : « وشابت عند غيرك مرده »، وقوله : « وليتك ترعان وحيران معرض »، على حين أنه بمصر « وحيران ». الذى يذكره ماء بالشام<sup>(١)</sup>، وقوله : « ومازال أهل الدهر يشتهون لى... » ترى هل يمكن ضمّ هذه الالفاظ الموزعة بحيث يتوفر منها جميعا ما يوحى بصورة ذلك « الآخر » الذى يعترض بين الشاعر ومحدوحه ؟ وهل يحتاج الأمر إلى كبير عناء فى الربط بين هذا الآخر وسيف الدولة الذى كان الشاعر آنذاك ما يزال حديث عهد بفراقه ؟

ولعل لهذه النظرة التى ترقب صورة « الآخرين » حتى وهى فى أكثر اللحظات تحمضا للملوح، وخلوصا له، وعكوبا على رصد الوشائج التى تربطه بالشاعر، نقول : لعل لها صلة بما نلاحظه فى شعر المنتهى من ثراء المادة اللغوية التى تتقلب فى دلالاتها بين الحسد والحاسدين، والشائنة والشامتين، والجهالة والجاهلين، والعداوة والأعداء، وزعانف الشعر وأدعيائه واللائلين باسمه وإن لم يكن لهم من حقيقته نصيب.

ومما يلفت النظر أن تعترضنا هذه الدلالات السلبية ليس فى مواقف الهجاء المباشر فحسب، بل وأحيانا فى نسق بعض التجارب التى يمتزج فيها المديح بنبرة عاطفية واضحة، والتى تتراوح فيها تحولات الأسلوب بين الملح والغزل، وبين تصعيد مكانة الملوح من حيث هو مستحق للفضل بصفاته، وتصوير مكانه فى قلب المالح من حيث هو مستحق للحب بذاته، فإذا كان هذا الحب يكتم على الرغم من صدقه ووضوح الدلائل عليه :

ما لى أكنم حبا قد برى جسيدي

(١) حيران : ماء بالشام، بالقرب من سنية. انظر شرح العكبرى للمصدر الاتف الذكر - هامش ص ٢٧.



فإن صورة الآخرين لا تلبث أن تتداعى معكوسة في تلك « الأم » التي تتظاهر بالحب وتضمر الضغينة :

وتَدْعِي حَبَّ سيف الدولة الأُمِّ

وإذا كان المقام مقام حديث عن العدل في المعاملة، وما يقتضيه ذلك من سداد الحكم وفطنة النظر، فإن ادّعاء « الآخرين » لا يلبث أن يترأى لنا في صورة حسية جديدة، صورة الشحم الذي يبدو من حيث الظاهر آية من آيات العافية، حتى إذا أصبح موضوعاً لذلك النظر المتفطن تكتشف عن ورم وسقم دفين :

أعيذها نظراتٍ منك صادقة أن تحسبَ الشحم فيمن شحمه ورم

وربما لم تكن مسافة الخلف بين هذه الصحة الظاهرية والسقم الدفين بأقل منها بين الحب المكتوم والحب المدّعى، أو بين الشاعرية الحقة والشاعرية المزعومة، بل ربما لم يكن الادّعاء والزعيم في الحالتين إلا مظهرًا من مظاهر تلك السليبة التي تتلون بها صورة الآخر عبر مساحة القصيدة، تارة على شكل ورم، وتارة أخرى في شخصية الجاهل الذي يغترّ بجمل الحلم - أو الشاعر - حتى إذا أخذ هذا الحلم لم يفلته :

وجاهل مدّه في جهله ضحكى حتى أتته يد فراسة وفم

وتارة ثالثة في تضاعيف إيماءات خاطفة وأسلوب تعريض لا يحدد بالاسم وإن أوحى بالصفة :

إن كان سرّكم ما قال حاسدنا فإلجرح إذا أرضاكم أَلَم  
بأى لفظ تقول الشعر زِعْنَفَةً تجوز عندك لا عُرْب ولا عَجَم<sup>(١)</sup>

ومثل هذه الإيماءات الخاطفة - على إيجازها - لا تقلّ عن كل ما سبقها في وضوح الدلالة على ما أشرنا إليه من تقابلات البنية وتوازن زوايا الرؤية، ويمكنك

(١) تراجع النص الكامل لهذه القصيدة: المصدر السابق - ج ٣ - ص ٣٦٢-٣٧٤.

أن تتأمل على وجه الخصوص دقة الاقتران بين عناصر ذلك التركيب الشعري  
المقتضب : «سركم ما قال حاسدنا» ، حيث يشير كل من ضمير المخاطب والاسم  
الموصول وضمير المتكلم إلى واحدة من هذه الزوايا : النموذج المملوح ممثلاً في ضمير  
المخاطب، والآخر ممثلاً في فاعل الصلة «حاسد» ، والشاعر ممثلاً في ضمير المتكلم  
المضاف إليه . ثم ما تلبث هذه العناصر جميعاً أن تنلجج في وحدة تصويرية كاملة :  
«لما لجرح إذا أرضاكم ألم» ، فترى كيف تحول الحسد إلى جرح ، ولكنه جرح ينذّر  
عن طبيعة الجراح بتعالى المبروح على الألم من ناحية ، ويوقعه في حيز رضا الجراح  
من ناحية أخرى .

الا يعنى هذا أن ظواهر التقابل والازدواج تفرض نفسها حتى على أدق  
مكوّنات البنية الشعرية ؟

## المبحث الرابع

### مستوى الصورة في البنية الشعرية



تناول بعض الدراسات الحديثة مفهوم البنية الشعرية في ضوء ما تطرحه هذه البنية من دلالة إعلامية Informative وتصويرية imaginative، ويفترض هذا النوع من الدراسات أن العمل الشعري مركب إبداعى يبدأ من نواة دلالية ذات طبيعة إعلامية مباشرة، بها تتحدد هوية الموضوع ونوع المعلومة التى يقدمها إلى المتلقى، ولكن هذه الدلالة المباشرة تظل بعيدة عن إحداث الأثر الفنى المنشود ما لم تكتمل بدلالة أخرى إضافية، دلالة ذات طابع وجداني عضى، وتلك هى الدلالة التصويرية، وحين تنمو الدلالة الأولى، وتتعد مكوناتها، وتتداخل فى تلك الأخيرة، نكون قد حصلنا على المركب الإبداعى.<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم من أن مثل هذا المدخل يقنع بإعطاء الدلالة التصويرية قيمة إضافية، على حين أنها أصيلة فى العمل الشعرى وليست مجرد تأكيد له، فإن مما يُذكر له أنه احتفظ للتعبير المباشر ببعض الأهمية التى أصبحت تستأثر بها - أو تكاد - الصورة الشعرية، بل إنه جعل دلالة هذا التعبير قادرة على التحول إلى دلالة تصويرية متى توفر للشاعر من رحابة الرؤية الفنية ما يعين على توظيف هذا التحول، أو لنقل تطويعه، طبقاً لمقتضيات تلك الرؤية وتنوع مستوياتها البنائية.

هكذا ترى أن الدلالة المباشرة حين بلغت غايتها من تصعيد النموذج المدسج بالتسوية بين الحاضر والغائب فيما ينالان من فضله :

هذا الذى أبصرت منه حاضرا مثل الذى أبصرت منه غائباً

أصبح المقام مهياً لتجسيد هذه التسوية عبر طريقة فنية أكثر إقناعاً وأقوى احتياجاً، طريقة تلجأ إلى البرهنة بالمحسوس على ما حاولت سابقتها أن تقوله بالمباشرة والتقرير، ومن ثم ينفتح المجال أمام تلفيق تشبيهي تتعاقب صوره أمام

(١) لمزيد من التفصيل فى قم الدلالة المباشرة والدلالة الإضافية فى العمل الأدبى يرجع :

ب.م.روين : الإعلامية والفنية، دراسة فى كتاب : التفوق الفنى (بالروسية) - الجزء الأول - لينينجراد سنة ١٩٧١ - ص ١٢٠ وما بعدها.

بصورة المثلث بما يفندى فكرة التسوية أو عموم الفضل الذى لعب منذ البداية دور  
المثير الأصلي :

كالبدر من حيث التفت رأيتَه      يهدى إلى عينيك نورا ثاقباً  
كالبحر يقذف للقريب جواهرأ      جوداً، ويبعث للبعيد سحائباً  
كالشمس فى كبد السماء وضوءها      يغشى البلاد مشارقاً ومغارباً<sup>(١)</sup>

وهذا يعنى أن المثير الأصلي الذى حرصت الدلالة المباشرة على تسميته فى  
البيت الأول حين عدلت فى عموم الفضل بين حالتى الحضور والغياب، قد تخلّق  
من جديد فى معادل تصويرى تختلف أشكاله وتنوع، ولكنها تتفق جميعاً فى ملح  
فكرة المكان واندياح أثر الممدوح عبره اندياحاً يبلغ حد الشمول والاستغراق : من  
حيث التفت رأيتَه، يقذف للقريب ويبعث للبعيد، يغشى البلاد مشارقاً ومغارباً،  
وكأن هذا الاستغراق للمكان يكمل ذلك الاستغراق الزمانى الذى عبرت عنه الدلالة  
المباشرة فى التسوية بين حالتى الحضور والغياب.

ولكن هذا الملمح - على طرافته - لا يمثل كل ما يعنيه ذلك النموذج وأشباهه  
من شعر المتنبي، لأن أماناً مجموعة من التداعيات التشبيهية : البدر، البحر،  
الشمس، لا يؤلف بينها سوى ما يدعوه كولردج « طبيعة التداعى المناسبة »<sup>(٢)</sup> ؛  
فعقل الشاعر مشحون بالذكريات، والمتراپطات، والرؤى، وهذه الطبيعة هى التى  
تقوم بالجمع بين كل تلك العناصر ومزجها فى صور متعددة وأشكال فنية مختلفة.

ومن الملمح أن مثل هذا التداعى لا يتم - بالنسبة للمتنبي على الأقل -  
بطريقة « التصوير الحر » التى ولع بها السرياليون فى انتقالاتهم المفاجئة وتحريكهم  
لعناصر الواقع فيما يعرف بالخلط الزمانى والمكانى، بل إنه يتجلى محكوماً بوحدة

(١) ديوان أبى الطيب المتنبي - ج ١ - ص ١٢٩-١٣٠.

(٢) انظر فى طبيعة التداعى كما فهمها كولردج :

إليزابيث درو : الشعر، كيف نفهمه ونتلوه - بيروت سنة ١٩٦١م - ص ٦٠ - ٦١.

الإطار الذى يقرن بين عناصر هذا التداعى على الرغم من اختلافها وتنوعها. قد يكون هذا الإطار تراثيا كما رأينا فى النموذج السابق، حيث قام المحفوظ التراثى بدور هام فى تغذية خيال الشاعر بجملة من المترابطات التى ألحَّ عليها مَنْ قبله من الشعراء، وقد تكون وحدة هذا الإطار نابعة من وحدة المجال الذى تتحرك فيه عناصر الصورة، كقوله :

أَعَزَّمِي طَالَ هَذَا اللَّيْلُ فَانْظُرْ	أَمْنِكَ الصَّبْحُ .. يَفْرُقُ ابْنَ يَتُوبَا
كَأَنَّ الْفَجْرَ حَبَّ مَسْتَرَارٍّ	يُرَاعِي مِنْ دُجَّتِهِ رَقِيصَا
كَانَ مَجْزُومُهُ حَلَّى عَلَيْهِ	وَقَدْ حُدِثَتْ قِوَامُهُ الْجَبُوبَا
كَأَنَّ الْجَوْ قَاسَى مَا أَقْصَايَ	فَصَارَ سِوَاهُ فِيهِ شُحُوبَا
كَأَنَّ دُجَاهَ يُجْذِبُهَا سُهَادِي	فَلَيْسَ تَغْيِبُ إِلَّا أَنْ يَغْيَا
أَقْلَبَ فِيهِ أَجْزَانِي كَأَنِّي	أُعَدُّ بِهِ عَلَى الدَّهْرِ الدُّنُوبَا <sup>(١)</sup>

يفرق بين هذا النموذج وسابقه أن التداعى - باعتباره أساسا للصورة - لا يتجاهل التأثير الأصيل أو يعتبره فى حكم المسكوت عنه، بل يعكف عليه بالتشقيق والتعقب، بما لا يخرج - فى كل الأحوال - عن دائرة هذا التأثير، نعى أن الحديث المباشر عن طول الليل لم يته إلا وقد استدعى سلسلة من العناصر التصويرية التى ترتبط به والتى تتفق معه فى وحدة مصدرها من الطبيعة : الفجر والنجوم والجو والدجى، وقد قامت وحدة المصدر هنا، كما قامت وحدة الإطار التراثى هناك، بدورها فى تأكيد دلالة التداعى، وربما دفعنا هذا إلى القول بأن مثل هذه التدفقات التشبيبية لم تكن إنشائية على إطلاقها، بل أفضت - فى بعض الأحيان - إلى نوع من التراكم الذى تترادف عناصره على تأكيد الفكرة الواحدة ثم لا تزيد. على أن ما ينبغى التنبيه إليه حقا فى تراث المتنبي من الصور الشفوية،

(١) ديوان المتنبي ج ١ - ص ١٣٩-١٤٠، والجيب فى البيت الثالث وجه الأرض، أو الغليظ من الأرض بخاصة.

ليس فقط ذلك التدفق التشبيهي، وما عسى أن يمنحه من قيمة تركيدية، بل هو حس المفارقة في بناء الصورة على متناقضات يتولد من مجرد الجمع بينها على صعيد واحد ضرب من المباغتة التي تفعجا المثلث وتثرى مشاعره.

ولا نعني بذلك - فقط - تلك المفارقات الجزئية التي يتصيدها الشاعر حين يقرن - مثلاً - بين شهرة كافور ولونه فيخرج منها « بشمس منيرة سوداء »، أو حين يوازن بين « بيض الملوك » و « لون الأستاذ » فيجعل من الثاني - على سواده - أمنية للأولين<sup>(١)</sup>، وإنما نعني - قبل ذلك وبعده - حس المفارقة حين يتجسد في قالب من الرؤية الفنية المركبة، فيشف عن إدراك الشاعر لإيقاع الأشياء، وخاصية التمايز فيما بينها، ثم يدق هذا الإدراك ويعمق ويمتد ليتحول إلى موقف للمبدع تجاه ظواهر الوجود مجتمعة أو موزعة. وقبل أن نسترسل في تفصيل ما نفهمه من بناء المفارقة التصويرية على هذا النحو، يحسن أن نقرأ هذا المفتاح الذي صدر به إحدى كافورياته :

حمر الحلى والمطايا والجلايب	من الجآذر في زى الأعارب
فمن بلاك بتسفيد وتعذيب	إن كنت تسأل شكاً في معارفها
تخزى دموعى مكبواً بمسكوب	لا تجزى بضئى بي بعدها بقمر
منعة بين مطعون ومضروب	سوائر، ربما سارت هودجها
على نجيع من الفرسان مصبوب	وربما وخذت أيدى المطى بها
أدعى وقد رقدوا من زورة الذيب	كم زورة لك في الأعراب خافية
وأنتى وياض الصبح يغرى بى	أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وخالفوها بتقويض وتضطبيب	قد وافقوا الوحش في سكنى مراتها
وصحبها، وهم شر الأصاحب	جيراتها، وهم شر الجوار لها
ومال كل أحيذ المال محروب	لسواد كل محب في يسوتهم

(١) الإشارة هنا إلى قصيدته في تهنتة كافور بدار بناها. ديوانه - ج ١ - ص ٣٧-٣٦.



مَا أَرْجُهُ الْحَضَرَ الْمُسْتَحْسَنَاتُ بِهِ      كَأَرْجُهُ الْبِدَوَاتِ السَّرْعَائِبِ  
 حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِطَرِيَّةِ      وَفِي الْبِدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبِ  
 أَثْنُ الْمَعِيزِ مِنَ الْأَرَامِ نَاطِرَةٌ      وَغَيْرُ نَاطِرَةٍ فِي الْحَسَنِ وَالطَّيِّبِ؟  
 أَفَدَى ظَبَاءُ فَلَاةٍ مَاعِرْفَنَ بِهَا      مَضْغُ الْكَلَامِ وَلَا صَبْغُ الْحَوَاجِبِ  
 وَلَا بَرْزَنَ مِنَ الْحَمَامِ مَائِلَةٌ      أَوْ رَاكُهُنَّ صَقِيلَاتِ الْعِرَاقِبِ  
 وَمِنْ هَوَى كُلِّ مَنْ لَيْسَتْ مَمُوهَةٌ      تَرَكْتُ لَوْنٌ مَشِيئِي غَيْرُ مَخْضُوبِ  
 وَمِنْ هَوَى الصَّلَقِ فِي قَوْلِي وَعَادَتِهِ      رَغِبْتُ عَنْ شَعْرِ فِي الْوَجْهِ مَكْلُوبِ<sup>(١)</sup>

سنتذكر ونحن نطالع التعبير «بالأعراب» في البيت الأول أن هذا التعبير لم يأت اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس: «الأعراب»، ثم تكرر بمعناه في البيت الحادي عشر: «البدويات»<sup>(٢)</sup>، وليس في هذا التكرار من غرابة؛ إذ يقوم هذا التعبير مقام المثير الأصلي في الصورة الشعرية، فإذا اعتبرنا هذا المثير موضوعاً مباشراً للصورة، أمكن أن نميز بين مستويين يلجأ إليهما الشاعر في جلاء سمات هذا الموضوع وكشف ملامحه، ومن ثم الانتقال به من طور الدلالة المباشرة إلى طور الدلالة الإضافية التي اتخذنا منها محكاً لجهد الفنان في تشكيل الواقع وإعادة تمثله.

أما المستوى الأول فيتمثل في التقاط أوجه التناظر - أو التشابه - بين المثير الأصلي والمستثار الإضافي، أو بين الأعرابيات وما يستدعين من وحش البادية وحيوانها، باعتبار ما يربط بين هؤلاء وأولئك من وحدة المجال، وقد ترددت الإشارات إلى هذا المستوى في البيت الأول والبيت الثالث والبيت السادس، ثم

(١) المصدر السابق - ج ١ - ص ١٥٩ - ١٧٠.

(٢) أكثر من هذا، قد تجد الإشارة إلى الأعرابيات - موضوعاً غزالياً - في غير تلك من قصائده. انظر - على سبيل المثال - مقدمة قصيدته في مدح المغيرة العجلى - المصدر السابق - نفس الجزء - ص ١٠٩ وما بعدها.

في البيتَين الثامن والتاسع، وأخيراً في البيتَين الثالث عشر والرابع عشر، وهذه الإشارات تحوَّلت الأعرابيات في البداية إلى «جآذر» - والجؤذر ولسد البقرة الوحشية - مع ما عسى أن يوحي به تسليط الاستفهام على غير المتوقع - نعى الجآذر - بدلا من المتوقع - أى الأعرابيات - من الخلط بينها حتى لا يستطاع تمييز أحدهما عن الآخر إلا بقدر من التأمل، ثم جاءت الإشارة في البيت الثالث لتؤكد هذا التحول، أو الخلط، حين قرنت بين المثير الأصلي ومستثار إضافي حميم الصلة بالجآذر، وهو البقر، ثم كانت الإشارة في البيت السادس دائرية مراوغة؛ لأنها أبقت على عنصر «الأعراب» صراحة، ولكنها أومأت إلى معادله التصويري، إذ جعلت زورة من يزورهم «زورة الذيب» حين يقع بالغفم والراعى راقد.

ويعد أثر هذه الإشارة الأخيرة حتى البيت الثامن، حيث تتخلق صلة الغفم بالذئب في شكل علاقة جديدة بين الأعرابيات والوحش، وهى علاقة بالموافقة والمخالفة معا، لأنهن إن وافقن الوحش في حلول المراتع، فقد خالفنّها في الرحيل والإقامة، ويستمر هذا التناسخ التصويرى عبر عناصر من نفس المجال، لنرى الأعرابيات وقد برزن مرة أخرى في ثياب الأرام أو ظباء الفلاة. وفي كل تلك التجليات التى يتلبس بها المثير الأصلي نرى المستثار الإضافي دالاً على معنى التآبد والعفوية، موحيا بسذاجة الفطرة، وعُذرية الطبيعة، وأصالة الخلقة والمخلق.

نوهذه الدلالة التى يفضى إليها ذلك المستوى سرعان ما تصبح بمثابة مقدمة للمستوى الثانى، مستوى **المفارقة الصريحة** بين الحضارة والبداءة، وبين الحضريات والبدويات؛ فما دامت نقاوة الفطرة وغضارة الطبع من اللوازم الدلالية للبداءة، فإن اجتلاب الحسن واصطناع الجمال وتكلف الزينة لوازم دلالية للحضارة، ومن ثم تصبح المقارنة بين الطرفين متوقعة في نتائجها، مثلما كانت مقننة ومحسوبة في مقدماتها؛ ومن ثم - أيضا - تنهض خطوات هذه المقارنة منذ البيت الحادى عشر بمهمة التنويع المباشر لتلك الدلالة التصويرية التى أنتجها المستوى الأول، وكلما ثبتت لأحد الطرفين صفة ثبت نقيضها للآخر صراحة أو

إيماء، فإذا كانت الملاحظة في الحضريات مجلوبة بالاحتياال، فهي في البدايات طبع، وإذا كان من شأن أولئك تكلف الكلام وتزجيج الحواجب، فإن من شأن هؤلاء فصاحة غير مدعاة، وصبغة غير منحولة، وإذا كان الحسن لدى أولئك صنعة، وصقلا، وقموها، فهو لدى هؤلاء فطرة وطبيعة.

وحق الآن، كنا من النموذج المشار إليه بصدد مثير موضوعي تقلّب - أولا - عبر عدة تجليات صورية وثيقة الصلة في مصادرها، ثم أصبح - ثانيا - طرّقا في مقارنة تعتمد على اصطلياد مظاهر المفارقة بالتعبير المباشر والصورة معاً، ولكن القصيدة لا تلبث أن تلفتتنا عن هذا وذلك إلى ملمح آخر بالغ الأثر في دلالاته على رؤية الشاعر بصفة عامة؛ فالقضية ليست قضية بداءة وحضارة وحسب، وليس الأمر فيها منوطا بالحسن المطبوع والحسن المصنوع فقط، بل هي - في التحليل الأخير - قضية الأصالة المنشودة في كل شيء، وبلا حدود، قضية الصديق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصديق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب :

ومن هوى كلّ من ليست عموهة تركتُ لون مشيبي غير مخضوب  
ومن هوى الصديق في قولي وعادته رغبْتُ عن شعر في الوجه مكلدوب

أترانا - بعد هذا الكشف - بإزاء موقف من هذا الوجود الذي تتقنع حقائقه بمظاهر التلبيس والتمويه، بقدر ما تفتقد من معاني النقاء والبكارة.. ؟



وبنيّة الصورة الشعرية تعتمد على مبدأى الانتخاب والتكثيف، نعى بذلك دقة انتقاء العناصر المكوّنة للصورة دون تزيدأو استرسال، ثم أصالة الشاعر في المزج بين هذه العناصر وتوظيفها لإحداث الدلالة التصويرية في أعمق مستوياتها؛ ذلك أن التفكير الشعري - كما يقول ريتشاردز - «عملية اختيار»<sup>(١)</sup>، ومقتضى ذلك ألا ترتبط قيمة التصوير بمجرد غلوّه وإسرافه، ومقتضاء أيضا أن نحاج الصورة لا يقاس

(١) انظر: إليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتلقاه - ص ٦٢-٦٤.

فقط بمدى انبساطها أو تراكم أجزائها، بل وقدرتها على تركيز الدلالة وتكثيفها، فإذا تمثلنا المقياس الأول خطأً يمتد امتداداً أفقياً، فإن المقياس الثاني يمثل خطأً يمتد امتداداً رأسياً، وفي نقطة التقاء الخطّين يقع مركز الدلالة الصُّوريّة ومحورها العميق.

في إطار هذا الإدراك الموجز لطبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها يمكن أن نضع عدداً من الأشكال والتجليات التصويرية التي تقدمها المادة الشعرية المدروسة، ومن هذه التجليات - على وجه الخصوص - ما يمكن تسميته «بالترقّي في تكوين الصورة»، نعتى بذلك التدرج من الإقناع بالأعمّ إلى الإقناع بالأخصر، أو من الكلي إلى الجزئي، أو من السهل إلى الصعب، ومثل هذا التدرج كفيل بتخفيف ما عسى أن يكون في الصورة من مبالغة، حيث يعتمد إلى تقديمها على دفعات، أو استقطارها جرعة جرعة، مستعينا في ذلك بما توفره الحاجة التخيلية أو المقياس الشعري من نتائج دلالية.

تأمل كيف يبدأ الشاعر من حقيقتين لا تقبل هيتبها الجدل : سيوف المند وهي مجرد حديد أصمّ، وناب الليث والليث بمفرده، ليجعل من التسلم برهبتها وهما على تلك الحالة مرعاة إلى التسلم بها وهما على حال أكثر خصوصية، سواء أكانت هذه الخصوصية بالذات، كالسيف العري، أم بالآخرين، كالليث المستكثر بصحبه :

تُهاّب سيوفُ المند وهي حدائد      فكيف إذا كانت نِزاريةً عُرِبا  
ويُرهب نابُ الليث والليث وحده      فكيف إذا كان الليوث له صُعباً<sup>(١)</sup>

وواضح أن بناء الصورة على هذا النحو من الترقّي لا يعدم صلة بما أشرنا إليه سابقاً من مفهوم المفارقة؛ لأن الحقيقة المرقّقة منها هي بعينها الصورة المرقّقة إليها، باستثناء فرق وحيد، وهو الفارق بين جملي الحال في صدريّ البيتين : وهي حدائد، والليث وحده، وجملي الشرط في عجزتيهما : إذا كانت نزارية عرياً، إذا

(١) المصدر السابق - ج ١ - ص ٦١.

كان الليوث له صحباً، وربما كان هذا الفارق حاسماً في توليد الدلالة الصورية؛ لأنه هو الذى جعل من السيوف سيوفاً إنسية نزارية، بعد أن أفاد الشاعر من الاشتراك اللفظي بين اسم السيف ولقب سيف الدولة، كما أنه هو الذى جعل من الليوث ليوثاً بشرية، بعد أن انعقد بينها من أواصر الصحبة ما لا ينعقد إلا بين الإنسان والإنسان.

ويمكن الاسترسال في تعقب المزيد من نماذج هذا الترقى بما يسمح باكتشاف الفروق الأدائية الدقيقة التى تميز بينها، برغم وحدة الظاهرة فى عمومها، ولكننا نكتفى فى الإشارة إلى هذه الفروق بنموذج آخر من مطلع هذه المدحة التى توجه بها إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، وتحديد التاريخ هنا لا يخلو من مغزى؛ لأن للصورة - برغم صبغتها الغزلية - صلة بالنخاض النفسى الذى كان يعايناه الشاعر فى كنف كافور:

أودُّ من الأيام ما لا تَوَدُّهُ	واشكو إليها بَيْنًا وهى جُنْدُهُ
يُبَاعِدُنْ جِبًا يجتمعن ووصلُهُ	فكيف يَحِبُّ يجتمعن وصلُهُ
أبى خُلُقُ الدنيا حبيبا تَدِيمُهُ	فمأ طَلَبى منها حبيبا تَرَدُّهُ
وأسرُّ مفعولٍ فعلتَ تَغْيِيرًا	تكلَّفُ شَيْءٍ فى طِباعك ضَيْدُهُ <sup>(١)</sup>

وليس خافيا أن الترقى فى تلك الحالة الأخيرة لم يكن من العام إلى الخاص، بل كان تدرُّجاً من السهل إلى الصعب، وتما يمكن استدامته إلى ما يستحيل رده، وقد بقيت المفارقة هنا، مثلما كانت هناك:

يجتمعن ووصله × يجتمعن وصله  
تدعيه × تردّه

وإن كان واضحاً أنها تمّ هنا بطرق صياغية تختلف اختلافاً بيناً عما اتبع فى سابقتها.

(١) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ١٩.

واختلاف الطرق الصياغية على هذا النحو هو الذى يجعل من الصورة الشعرية ظاهرة مستأنفة تندّ عن التنظير المطلق والتعقيد الذهني الحاسم، لما يحسن في بيئته من عمل شعري قد لا يحسن في عمل آخر، وما تفلح في أدائه طريقة من طرق الصياغة قد لا تفلح في أدائه أخرى، ولا مجال في هذه الحالة للاحتكام إلى منطق العقل وحده في قياس المقبول والمرفوض من مبالغات الصورة الشعرية، ولقد سبق أن أشرنا إلى تلك المقولة التي توحى بأن قيمة التصوير الشعري لا ترتبط بحجم ما فيه من إغراب أو إسراف، وقد لا تحس هذه المقولة شاعرا قدّر ما تمس المتنّي، ومع ذلك فإن ما يدعى بالمبالغة ليس معنى أثريا مجردا حتى يكون الحكم فيه على إطلاقه، بل هو دلالة، وتلك الدلالة تُحدثها بنية شعرية معينة، ومن ثم لا يتأتى تفسيرها أو تقويمها إيجابا وسلبا إلا بمنطق هذه البنية وفي ضوئها. ألا تحمل هذه الصورة قدرا - كبيرا أو صغيرا - من المبالغة إذا وضعت في إطار تجريدي محض ؟

أُسْرُ بتجديد الهوى دَكَّرَ ما مضى — وإن كان لا يَبْقَى له الحجر الصُّلْدُ  
سَهَادُ أَنَا مِنْكَ في العين عندنا رُقَادُ، وَقَلَامُ رعى سِرْبُكُمْ وَرَدُ  
مُمَثِّلَةٌ حتى كَانَ لَمْ تُفَارِقِي وحتى كَانَ اليأس مِنْ وصلِكَ الوَعْدُ  
وحتى نَكَادِي نَمْسَحِين مَدَامِي وَيَعْبَقُ في نَوْنِي مِنْ رِيحِكَ النَّدُ<sup>(١)</sup>

ومع ذلك لا تكاد تحس بأذى أثر سلبي لمثل تلك المبالغة، لأن بنية الصورة قد تدرجت بنا فيما يشبه حلم اليقظة، من الذكرى التي تستعيد عذوبة الماضي، وإن كان فيها من اللوعة ما ينظر له الفؤاد، إلى السهاد الممضّ بطبيعته وإن كان - من أجل الحبيب - معادلا في طيه للذيد الرقاد، إلى هذا « التمثل » الذي يتحول به التذكر إلى حلم حقيقي، والذي يترأى من خلاله طيف الحبيبة بكل حضوره الوجداني الحي، حتى لكانها لم تفارق، وحتى يكاد لفرط إحساسه بها واستغراقه فيها - تأمل الدلالة الظنية في استخدام « كان »، ودلالة المقاربة في استخدام

(١) القَلَامُ في البيت الثاني نبات خيبت الرائحة. والتمّوج من قصيدته في ملح الحسن بن علي الهمداني

- ديوانه - ج ٢ - ص ٣٠.

«تكاد»، وتنبه لآثرهما في تخفيف حجم المبالغة - يشعر بأصابعها من فوق جيبيته،  
حانية رفيقة، تمسح مدامعه، وتنضج عائله الداخلى بعقب الذكريات.

قارن - إن شئت - هذه الصورة بصورة أخرى تدور في نفس ذلك المدار  
الغزلى، ولكنها تحمل من ثقل المبالغة ما لم تفلح في الإقناع به طريقة الصياغة :

قد كان يَمْنَعُ الحياءُ من البُكا      فالיום يمنعه البكا أن يَمْنَعَا  
حتى كَانَ لكلِّ عَظْم رَنَّةٌ      في جلده ولكلِّ عِرْقٍ مَدْمَعًا<sup>(١)</sup>

وربما استرعى النظر أن استخدام «كَانَ» الذى أنتج من إحياءات الظن  
والتوهم<sup>(٢)</sup> ما أسهم في تغذية جوِّ «الرؤيا» في الصورة الأولى، لم يكن له نفس  
القدر من التأثير في الصورة الثانية؛ لأن المبالغة في تلك الحالة الأخيرة لم تتجاوز  
مأزق التعامل اللفظي مع الفعل «يَمْنَعُ»، وحين حاولت تجاوز هذا المأزق وقعت في  
شرك ذلك التفتيق الذهني الذى أسرف على نفسه وعلى المتلقى حين جعل للعظام  
رنينا وللعروق مدامعا!!

والتعامل اللفظي مع الصورة يغرى المبدع بالاسترسال، وسرعان ما تفقد  
الصورة تحت إغراء هذا الاسترسال قدرتها على الكشف والإقناع، لتتحول إلى  
ضرب من الإغراب الشكلى الذى لا ينتج، نعى أنها لا تشفِّ في تلك الحالة عن  
تمثّل جديد للواقع وعلاقاته، بقدر ما تعرض من مهارة الشاعر في تقليب الألفاظ  
على ذلك النحو الذى يسدو جليا في مسلكه إزاء كلمات مثل : دون، خلف،  
بعض، كل، ضيف، في مدحته لأبي الفرج أحمد بن الحسين القاضى :

ولستَ بِذُونٍ يَرْتَجَى الغيثُ دونه      ولا مُنتهى الجود الذى خَلَفَهُ خَلْفُ  
ولا واحداً في ذا الوَرَى من جماعة      ولا البعض من كُلِّ، ولكنك الضَّئِفُ

(١) المصدر السابق - ج ٢ - ص ٢٥٩.

(٢) يفيد حرف «كان» معنى التشبيه إذا كان خبره جامدا، ويفيد معنى الظن إذا كان خبره مشقا أو

جملة. انظر : للمعجم الوسيط - ج ٢ - ص ٧٧٧.

ولا الضَّعْفَ حتى يَتَّبِعَ الضَّعْفَ ضِعْفُهُ ولا ضِعْفَ ضِعْفِ الضَّعْفِ بل مثله ألف<sup>(١)</sup>

ودعك من الرهق اللفظي الناجم عن تكرار المادة اللغوية دون تنوع يذكر، فع التجاوز عنه لا يبق للصورة من محصول دلالي سوى ما لحصه العكبرى في عبارة شديدة الإيجاز، حين قال: «والمعنى أنك فوق السورى»<sup>(٢)</sup>، وهو معنى لم يكن ليجتاح في بلوغه إلى مثل هذا الدوران الطويل.

أما حين يتخطى المبدع مآزق التعامل اللفظي مع الصورة؛ حين يكون تشقيقه لعناصرها واسترساله مع جزئياتها نتيجة استغراق فني في تمثيل هذه العناصر والجزئيات، بغية اكتشاف ما بينهما من نسب وعلاقات، حينذاك يصبح المعول في تحديد قيمة الصورة لاعلى معقوليتها الذهنية المجردة، بل على منطقيتها داخل بيتها التعبيرية الخاصة.

من هذا القبيل الأخير ما يصادفه قارئ المتنبي - أحيانا - من صور شعرية تدق الصلة المعقودة بين مكوناتها إلى حد قد يفضي على البناء الصوري طابع الوهم، ونوشك أن نقول طابع الخرافة، وغالبا ما يحدث ذلك عندما يكون المقام مقام وصف الظواهر والكائنات التي يتمخض عن المبالغة في تصويرها مبالغة في جلاء صورة الشاعر - الفارس، أو الممدوح - البطل، وعلى وجه التخصيص عندما يكون ذلك الوصف منصرفا إلى خيل المعركة ورصد حركتها النشطة وملامحها الغريبة التي تند عن المكثف في طبيعة الجلياد، حتى لكانها تتخذ من صدور الأعداء طرائق، «فالطعن يفتح في الأجواف ما تَسْعُ»<sup>(٣)</sup>، ويدق منها النظر حتى لتهتدي في ظلام المعركة بنار الأسنة وشمع القنا<sup>(٤)</sup>، وحتى لترى في حالك البدجي «بعيدات

(١) ديوان المتنبي - ج ٢ - ص ٢٩٠.

(٢) المصدر السابق - نفس الصفحة.

(٣) المصدر السابق - ص ٢٢٧.

(٤) المصدر نفسه.



الشَّخْوص كما هي<sup>(١)</sup>»، كما تبلغ بها رهافة السامع حد التقاط «الجرس الخفي»، حتى «ليخْلَن مناجاة الضمير تناديا<sup>(٢)</sup>»، أو «كأنها يصرن بالأذان<sup>(٣)</sup>»، وتخفَّ حركتها حتى لتسبق قوائمها الأربع رجعة الطرف: «أزيعها قبل طرفها تصبُّل<sup>(٤)</sup>».

ولا يقتصر هذا القطع من التصوير على الخيل وعلاقتها؛ لأننا نراه كذلك في وصف الإبل (قصيدته في مدح عبد الرحمن بن المبارك الأنطاكي)، كما نطالعه في تلك اللوحة الحية التي يرسمها للأسد من خلال ملحته الشهيرة لهدر بن عمار، وقد كنا نقرأ هذه القصيدة الأخيرة فتبهرننا منها شجاعة المديح التي تضاهلت بجوارها قوة الأسد الصريح، ولكننا حين نعيد مراجعتها في ضوء المعطيات اللغوية للصورة الشعرية نجد أنفسنا بإزاء حقيقتين لا مناص من تذكرهما في هذا المقام، وأولى هاتين الحقيقتين أن علو نبرة المبالغة في الصورة المرسومة لم يحلَّ بينها وبين التأثير الفني المنشود، أما ثانيتهما فهي أن الصورة برغم ما يبدو من موضوعيتها تكشف عن بعض الإسقاطات الذاتية، وهذه الإسقاطات الذاتية قد أسهمت بدورها في تسويغ المبالغة المذكورة وإعطائها قدرا من المشروع الفنية، وقبل أن نمضي في البرهنة على هاتين الحقيقتين دعنا نقرأ هذه الأبيات من القصيدة المذكورة:

وَرَدَ إِذَا وَرَدَ الْبُحَيْرَةَ شَارِيَا	وَرَدَ الْفُرَاتَ زَنْبِيرُهُ وَالنَّيْلَا
مُتَخَضِّبٌ يَدُمُ الْفَوَارِسَ لَابِسٌ	فِي غَيْلِهِ مَنْ لِبْدَتَيْهِ غَيْلَا
مَا قُوبِلَتْ عَيْنَاهُ إِلَّا ظُلْمَا	تَحْتَ الدَّجَى نَارَ الْفَرِيقِ حُلُولَا
فِي وَحْدَةِ الرَّهْبَانِ إِلَّا أَنَّهُ	لَا يَعْرِفُ التَّحْرِيمَ وَالتَّحْلِيلَا
يَطَّأُ الْبَرَى مَتَرَفَقَا مِنْ تَيْهِهِ	فَكَأَنَّهُ آسِي يَجُوسُ عَلِيلَا
وِيرُدُّ غُفْرَتَهُ إِلَى يَأْ قُورِحِهِ	حَتَّى تَصِيرَ لِرَأْسِهِ إِكْلِيلَا

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر السابق - ج ٤ - ص ١٧٦.

(٤) المصدر السابق - ج ٣ - ص ٢١٣.

وتَطْلُتُهُ مِمَّا يُزْمَجُرُ نَفْسُهُ  
قَصَرَتْ مَخَافَتُهُ الْخُطْبَى فكَانَ مَا  
الْقَى فَرِيستَهُ وَسِرِّرَ كُونِهَا  
فَتَشَابَهَ الْخُلُقَانِ فِي إِقْدَامِهِ  
أَسَدٌ يَرَى عُضْوَيْهِ فِيكَ كَلَيْهِمَا  
فِي سِرِّجِ ظِلْمَةِ الْفُصُوصِ طِمْرَةٍ  
نَيْلَةِ السُّطُلَاتِ لَوْلَا أَنَّهُمَا  
تَتَذَيَّ سَوَالِفُهَا إِذَا اسْتَحَضَرَتْهَا  
مَا زَالَ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي زَوْبِهِ  
وَيَتَّقُ بِالصَّبْرِ الْحِجَارَ كَأَنَّهُ  
فَكَانَهُ غَرَّتْهُ عَيْنٌ فَادَّعَى  
أَنْفُ الْكَرِيمِ مِنَ الذَّنْبِ تَارَكَ  
وَالْعَارَ مَضَاضٍ وَلَيْسَ بِخَائِفٍ  
سَبَقَ الْإِقْدَامُ بِوُثْقَةٍ هَاجِمٍ  
خَذَلَتْهُ قُوَّتُهُ وَقَدْ كَافَحَتْهُ  
قَبْضَتُ مَيْتَةٍ يَدَيْهِ وَعُنُقُهُ  
سَمِعَ ابْنُ عَمَّتِهِ بِهِ وَيَحَالِهِ  
وَأَمْرٌ مِمَّا فَرَّ مِنْهُ فَرَارُهُ  
تَلَفُ الَّذِي اتَّخَذَ الْجَرَاءَةَ خُلَّةً

عنها لَشِدَّةَ غَيْظِهِ مَشْغُولًا  
رَكِبَ الْكَيْمَى جَوَادُهُ مَشْكُولًا  
وَقَرْنَتْ قُرْبًا خَالَهَ تَطْفِيلًا  
وَتَخَالَفًا فِي بَذْلِكَ الْمَأْكُولًا  
مَتَى أَزَلَّ وَسَاعِدًا مَقْتُولًا  
يَأْبَى تَفَرُّدَهَا لَهَا التَّمْيِيلًا  
تُعْطَى مَكَانَ لِحَامِهَا مَانِيًا  
وَتَنْظَنَ عَقْدَ عِنَانِهَا مَحْلُولًا  
حَتَّى حَسِبْتَ الْعَرَضَ مِنْهُ الطُّولًا  
يَبْغِي إِلَى مَا فِي الْحَضِيضِ سَبِيلًا  
لَا يَبْصُرُ الْخُطْبَ الْجَلِيلَ جَلِيلًا  
فِي عَيْنِهِ الْعَدَدَ الْكَثِيرَ قَلِيلًا  
مِنْ حَقِّهِ مِنْ خَافَ مِمَّا قِيلًا  
لَوْ لَمْ تُصَادِمَهُ لَجَازَكَ مِيلًا  
فَاسْتَصْرَعَ التَّسْلِيمَ وَالتَّجْدِيلًا  
فَكَانَ مَا صَادَقَتْهُ مَقْلُولًا  
فَتَجَا يُهْرُولُ مِنْكَ أَمْسِي مَهُولًا  
وَكَقْتَلَهُ إِلَّا يَمُوتُ قَتِيلًا  
وَعَطَى الَّذِي اتَّخَذَ الْفِرَارَ خَلِيلًا<sup>(١)</sup>

إِنَّ مَدَى الْمِبَالِغَةِ فِي اللَّوْحَةِ الْمَرْسُومَةِ يَنْفَسِحُ إِلَى حَدٍّ يَذْكُرُنَا بِتِلْكَ الصُّورِ  
الْوَهْمِيَةِ الَّتِي تَجَلَّتْ فِي عِدَدٍ مِنَ الْأَعْمَالِ الْأَدْبِيَةِ الْمَأْتُورَةِ، كَذَنْبِ الْفَرَزْدَقِ، وَنُورِ  
تَشِيخُوفٍ، وَغَرَابِ إِدْجَارِ آلَانَ بُو، وَسِوَاهَا مِنَ الْأَعْمَالِ الْأَدْبِيَةِ الَّتِي يَكُونُ مَوْضُوعُ  
الصُّورَةِ فِيهَا - بَرِغَمِ حَيَادَةِ الظَّاهِرِيِّ - مُنْفَذًا لَجُمْلَةٍ مِنَ الْخَوَاطِرِ الذَّاتِيَةِ، أَوْ إِطَارًا

(١) للصنتر ذاته - ج ٣ - ص ٧٣٨-٧٤٣.

يبدى من قيم المبدع ومواقفه بقدر ما يستر من عواطفه المباشرة.

بداية الوهم في صورة ذلك الأسد هذا الزئير الخرافى الذى يطوى المسافات ويختصر أبعاد المكان من بحيرة طبرية، حتى نهر الفرات بالعراق، وحتى نهر النيل بمصر، ولا تلبث هذه المبالغة الصوتية أن تقترن بمبالغة جديدة تعتمد هذه المرة على معطيات حاسة البصر، حين يلتقط الشاعر مشتقات اللون الأحمر في منظر الدم الذى تخضب به جسم هذا الأسد لكثرة ما افترس، وتكتسب هذه المبالغة البصرية بُعداً آخر عندما تنتقل إلى عيني الأسد ذاتهما، فزاهما تتشكّلان. في صورة غريبة نادرة، هى صورة النار التى تلتهم في جوف الليل، بكل ما يبعثه البرق المخفوف بالسواد من رهبة وفزع، ورغم أن حدة المبالغة تخفّ قليلاً حين تفسح مكانها للصور الوصفية الدقيقة : يرّد غفرته إلى يافوخه، ألقى فريسته وبربر دونها، مازال يجمع نفسه في زوره... إلخ، فإنها لا تتوارى تماماً، بل لا تفتأ تطلّ من زوايا اللوحة بين الحين والآخر، طورا حين يلقّ الأسد بصدرة الحجارة، وكأنه جواد متوفز جموح، وطورا آخر حين يتسع مدى وثبه ليصبح ميلا، وفي الحالتين وغيرهما مما سبقت الإشارة إليه لم تكن المغالاة في تصوير أبعاد اللوحة نافية لما يبنى أن يتوفر في الصورة من طاقة الإقناع، بل كانت وسيلة إلى تغذية ذلك الوهم الذى خالط نفوسنا منذ البداية، وهو أن الشاعر ليس بصدد الرصد الحيادى لمجرد حيوان مفترس، بل هو بصدد مخلوق استثنائى، استثنائى لا في شكله وحركته فحسب، بل وفي طبيعته كذلك.

وهذه الطبيعة الاستثنائية تبدو واضحة من خلال مجموعة الصور التى تضفى على الأسد بعض الملامح البشرية والسمات التى لا يمكن تصوورها إلا في بنى الإنسان، وهى الملامح والسمات التى جعلتنا نقول إن اللوحة برغم موضوعيتها تكشف عن إسقاطات ذاتية لا تخفى عند النظرة المتأملّة، وكأنّ الشاعر يرى نفسه في ذلك الأسد المهيض، أو كأنّه يبصر في صراع ذلك الأسد مع بدر بن عمار - سواء أكان ذلك الصراع حقيقة أم تخيلا - صورة لصراع الأبي القوي مع من هو

أقوى منه، فقوته لا تسعفه، وإبازؤه يورده موارد الردى، لأنه يدفعه إلى معركة ليس له في الفوز بها نصيب، وأعدّ النظر في هذه الومضات الدقيقة :

« في وحدة الرهبان، يظا البرى مترقفا من تبه، فتشابه الخلقان، أسد يرى عضويه فيك كليها : متنا أزل وساعدا مفتولا ».

ألت ترى محاولة الإسقاط فيها واضحة ؟ لما هذا الأسد الذى له من رهبانية الرهبان بعض قسائها، حتى وإن لم تتعدّ هذه القسائ العزلة والتفرّد ؟ وما هذا المترقى التّياه الذى يظا الأرض هونا وكأنّ ليس له فوقها من نظير ؟ ثم هذا التشابه الصريح بين الوحش وغريمه، فى الخلّق تارة، وفى الخلقة تارة أخرى، ألا يشير ذلك التشابه إلى دلالة التلبس أو الخلط الذى حاول النصّ أن يقيمه بين الخصمين ؟ وألا يشير - من ثمة - إلى ذلك التحوّل الإنسانى الذى اعترى الأسد الصريح ؟

ونزعم مرة أخرى أن هذا التحوّل قد أسهم إلى حد كبير فى تخفيف حجم المبالغة فى اللوحة المرسومة، لأنه سوّج هذه المبالغة حين قسرها بتلك الطبيعة الاستثنائية للوحش، ثم ألحانا عن هذه المبالغة - أو كاد - حين جعلنا نتعاطف مع ذلك الوحش ونرى له ونشفق عليه، على ذلك المغرور التّياه الذى تقدم لا يبصر الخطر المائل على موطن قدم منه، وحتى لو تفتنّ إلى ذلك الخطر الوشيك فهل تراه كان يرضى الدنية فى الفرار ؟

أنفُ الكريم من الدنية تارك      فى عينه العدد الكثير قليلا  
والعار مضاض، وليس بخائف      من حتفه من خاف بما قليلا

ومثل هذا التعليق الذى يكسب طابع الحكمة المجردة لا ينبغى أن ينظر إليه بعزل عن الصورة الأنفة، إنه بالأحرى تصعيد لها وارتقاء بها؛ لأن تلك الطبيعة الخاصة التى أضفاها الشاعر على نموذج - الأسد، قد هيأت لهذا النموذج - برغم حيوانيته فى الأصل - أن يستشعر الكرامة، وأن يأنف الدنية، وأن يحس حرقة

العار في الفرار، حتى ليتضاءل - في النهاية - خوفه من الردى بجوار خوفه من قالة  
السوء عنه، وحتى ليصبح بكل هاتيك السمات الإنسانية معادلا للمبدع (أو  
أبي الطيب نفسه) من ناحية، ونذاً لخصمه القوى (أو بلدر بن عمار) من ناحية  
أخرى، فإن استحقّ بلدر بن عمار الإعجاب بما انتزع من نصر، فقد استحقه ذلك  
الأسد الصريع بما أبدى من أنفة وإباء، وبما حاول من خوذ عن نفسه وفريسته، على  
الرغم من أن التوفيق لم يكن حليفه فيما حاول.

وقد لا يكون من قبيل الاستطراد - والحديث عن بنية الصورة في شعر  
المنتهى - أن نشير إلى خاصية ترابط الأفكار في ذهن المبدع وأثرها في توجيه  
الخيلة الشعرية صوب صور بعينها تكتسب بحكم المعاودة والدوران طابع «التقاليد  
الفنية» أو «الدوائر التصويرية» التي تشترك حلقات كل دائرة منها في نوع  
العلاقة المعقودة بين أطرافها، وإن اختلفت بعد ذلك في طريقة طرح هذه العلاقة  
وكيفية التعبير عنها، وقد غالت بعض الدراسات الأدبية الحديثة في تقدير دور مثل  
هذا النمط من أنماط الترابط واعتبرته مرادفاً للخيال، «حيث تتصل الأفكار طبقاً لما  
فيها من شبه أو تجاوز أو تواتر في ترابطها السابق»<sup>(١)</sup>، وانسحبت آثار هذه المغالاة  
على تفسير طبيعة هذا الترابط وأسبابه، فلم ينظر إليه إلا على أنه مسألة «عادة  
صرف»<sup>(٢)</sup>.

وواقع الأمر في الحالتين بخلاف هذا وذاك، فليست كل الصور التي يبدعها  
الشعراء بهذا القدر من الترابط المنطق أو شبه المنطق، وليست كل الدوائر  
التصويرية التي تبنى على هذا الترابط مجرد «عادات» يقع المبدعون أسارى لها، ففي  
كثير من الأحيان تكون هذه الدوائر بمثابة الأعمدة الكبرى التي تنهض عليها بنية  
خيال الشاعر بصفة عامة، والتي تجمل من نتاج هذا الخيال - برغم اختلاف

(١) ر.ل. برت : التصور والخيال - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - سنة

١٩٧٩ - ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق - نفس الصفحة.

تجلياته من قصيدة إلى أخرى - وحدة تفصح بتكاملها عن تكامل عالم المبدع وتناغم رؤاه.

من هذه الدوائر التصويرية ما نلاحظه حين نقرأ سيفيات المتنبي فنرى اتساعه الواضح على تقرير شجاعة نموذجه بالربط بين اسم «السيف» ولقب «سيف الدولة»، وكأن الاشتراك في اللفظ يوجب الاشتراك في الصفة، بكل ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار، وعلى الرغم من أن هذا التلازم بين الاشتراك في اللفظ والاشتراك في الصفة ليس إلا من قبيل الافتراض الفنى، فإن شاعرنا يلج عليه إلحاحاً شديداً، ويذهب في تعقبه وتدويره إلى حد يوهم بأنه أصبح إحدى المسلمات التي لا تقبل الرفض أو حتى مجرد الجدل، ولعله يكفي في الإيحاء بمدى هذا الإلحاح وعمقه وديمومته أن نقرأ هذه التمازج التي وردت في جزء واحد فقط من أجزاء ديوانه :

لقد رأيتُ كلَّ عينٍ منك مالِئها      وجريتُ خَبرَ سيفِ خَيرةِ الدُّولِ<sup>(١)</sup>

\*\*\*

عزاءكَ سيفَ الدولة المقتدى به      فإنَّكَ نَصَلُ والشَّدائدِ للتَّصَلِ  
مُقيمٍ من الهيجاءِ في كلِّ منزل      كأنَّكَ من كلِّ الصَّوَامِ في أهلِ<sup>(٢)</sup>

\*\*\*

جعلتُكَ بالقلبِ لى عُدَّة      لأنَّكَ باليدِ لا تُجْعَلُ  
لقد رفعَ الله مِن دولَةٍ      لها مِنكَ يا سَيفُها مُنْصَلُ<sup>(٣)</sup>

\*\*\*

فدنتكَ ملوكُ لَمْ تُسَمِّ مواضياً      فإنَّكَ ماضى الشُّقَرَتَيْنِ صَقِيلُ  
إذا كانَ بعضُ الناسِ سيفاً لدولة      ففى الناسِ بوقاتُ لها وطُبولُ<sup>(٤)</sup>

\*\*\*

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي - ج ٣ - ص ٤٠.

(٢) المصدر السابق - ص ٤٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ٧١.

(٤) المصدر نفسه - ص ١٠٨.

إِنَّ الْخَلِيفَةَ لَمْ يُسَمِّكَ سَيْفَهَا      حَتَّى ابْتَلَكَ فَكَتَتْ عَيْنَ الصَّارِمِ<sup>(١)</sup>



أَلَا أَيُّهَا السَّيْفُ الَّذِي لَسْتَ مُغْنَدًا      وَلَا فَيْكَ مُرْتَابٌ وَلَا مِنْكَ عَاصِمٌ  
هَنِيئًا لَضَرْبِ الْهَامِ وَالْمُجْدِ وَالْمَلَا      وَرَاجِيكَ وَالْإِسْلَامِ أَنْكَ سَالِمٌ<sup>(٢)</sup>  
بل إن ادعاء الاشتراك على هذا النحو يوغل أحياناً إلى درجة المفاضلة بين  
السيف - الاسم، والسيف - اللقب، ومن ثم تفضيل ثانيهما على أولهما بالنظر إلى  
عراقه أصله :

أَتَحْسَبُ يَفْضُ الْهِنْدُ أَصْلَكَ أَصْلَهَا      وَأَنْكَ مِنْهَا؟ سَاءَ مَا تَسُوهُمُ  
إِذَا نَحْنُ سَمَيْنَاكَ خِلْنَا سَيُوفَنَا      مِنْ التِّيهِ فِي أَغْمَادِهَا تَتَبَسُّمُ<sup>(٣)</sup>  
أو بالنظر إلى أصله ومنعته وطبيعته جميعاً :

تَحْيِرٌ فِي سَيْفٍ رِيحَةً أَصْلُهُ      وَطَائِعُهُ الرَّحْمَنُ وَالْمُجْدُ صَاقِلُ  
وَمَا لَوْهُ مِمَّا تَحْصُلُ مُقْلَةٌ      وَلَا حَلْبُهُ مِمَّا تَجَسَّ الْأَنَامِلُ<sup>(٤)</sup>

ولا تقتصر الدوائر التصويرية على استغلال مثل هذه الارتباطات التي تبدأ من  
مجرد الاشتراك في اللفظ وتنتهي بإيهام الاشتراك في الصفة أو الموضوع، بل إنها تمتدّ  
إلى ما عدا ذلك من مجالات التصوير الشعرى، وبخاصة حين يكون الشاعر بصدد  
تصوير تلك القوة الإضافية التي يتمتع بها النموذج المملوح، سُمِّها خوفاً أو سُمِّها  
مهابة كما سُمِّهاا المنتهى حين قال :

قَدْ نَابَ عَنْكَ شَدِيدُ الْخَوْفِ وَاصْطَنَعْتُ      لَكَ الْمَهَابَةَ مَا لَا تَصْنَعُ الْيَهُمُ<sup>(٥)</sup>

ولكنها على أية حال قوة تمدّ غموضه بزاوٍ معنوى يغنيه عن العدد والعُدّة حين

(١) المصدر نفسه - ص ٣٤٩.

(٢) المصدر نفسه - ص ٣٩٢.

(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٠-٣٦١.

(٤) المصدر نفسه - ص ١١٥.

(٥) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ٣٦٥.

يستكثر أعداؤه من هذه وذاك، ويكفيه بالرعب فوق ما تكفيه الجحافل الجمرارة،  
فهؤلاء الأعداء لم «ينقادوا سرورا بالانقياد» :

ولكنَّ هَبَّ خَوْفُكَ فِي خَشَاهُمْ هُبُوبُ الرِّيحِ فِي رِجْلِ الْجَرَادِ  
وماتوا قبل مسوتهم فلمَّا منتَّت أعدتُّهم قبل المعاد<sup>(١)</sup>

وهذا الخوف الذى يجتاح أحشاء الأعداء اجتيلح الريح جماعة الجراد يظل محورا  
لهذه الدائرة وإن يكن فى أشكال تعبيرية أخرى، فهو - تارة - ذعر يتمزق به من  
يعانيه حتى من قبل أن يمتد إليه سيف :

ويلذعر من قَبْلِ الْمَهْنَدِ يَنْقُدُ<sup>(٢)</sup>



طاعِنُ السُّطْعَةِ التِّى تَطْمَنُ الْفِيلِقُ بِالذَّعْرِ وَالدَّمُ الْمُهْرَقُ  
ذات فرغ كأنها فى حَشَا الْمُخْبِرِ عَنْهَا مِنْ شِدَّةِ الْإِطْرَاقِ<sup>(٣)</sup>

وهو - تارة أخرى - رعب يمثل للأعداء مصارعهم حتى من قبل أن يلمحوا  
ربما أو تقترب منهم قناة، رعب يسط ظله الرهيب فى ميامن عساكرهم  
ومياسرهم، ويستشرى فى أوصالهم حتى يصيب الأيلدى بالرعشة والاضطراب،  
وكان ما تحمله من سيوف قد تحوّل - بفعل الوهم - إلى أغلال تشلّ الحركة وتمنع  
من التصرف :

أُبْصِرُوا السُّطْعَنَ فِي الْقُلُوبِ دِرَاكًا قَبْلَ أَنْ يَبْصُرُوا الرِّمَاحَ خَيْالًا  
وَإِذَا حَاولَتْ طِعْمَانُكَ خَيْلٌ أَبْصُرَتْ أَذْرَعُ الْقَنَا أَمِيلًا  
بَسَطَ الرَّعْبُ فِي الْيَمِينِ يَمِينًا فَتَوَلَّوْا فِي الشَّمَالِ شِمَالًا  
يَنْفُضُ الرِّوْعُ أَيْدِيًا لَيْسَ تَلْدَى أَسْيُوفًا خَلَنَ أَمَ أَغْلَالًا  
وَوُجُوهُهَا أَخَافَهَا مِنْكَ وَجْهٌ تَرَكْتُ حَشَنَهَا لَهُ وَالْجَمَالَ<sup>(٤)</sup>

(١) المصدر نفسه - ج ١ - ص ٣٦٢-٣٦٣.

(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٦.

(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٤-٣٦٥.

(٤) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ١٤١-١٤٢.



والبحث في مثل هذه الدوائر التصويرية يعين على جلاء صلة الصورة في عمل  
مّا بنظيرتها أو نظائرها في عمل أو أعمال أخرى، ومن ثمّ يوحى بتلك البرابطة  
العميقة التي تتخلل خيال المبدع وتسلّك تصوّراته وتفصح عن وحدة عالمه  
الابداعي، ولكنه، برغم قيمته في ذاته، لا يغني عن النظر في القصيدة باعتبارها  
كيانا فنيا متكاملًا، ولا ينهض عوضًا عن تذوق الصورة في مكانها من سوابقها  
ولواحقها، وفي فعلها أو انفعالها ببقية أجزاء البناء في كل عمل فني على حدة،  
وهذا هو الذي يجعل صورة مّا في بيئة بذاتها ذات وظيفة أسلوبية معينة، حتى إذا  
طالعنا نفس الصورة - أو قريبة منها - في بيئة إبداعية أخرى رأيناها تسلك سلوكًا  
أسلوبيًا مختلفًا، وتؤدّي وظيفة أسلوبية مفارقة، وهذا التنوع في الوظائف الأسلوبية  
للصورة يستطيع من يقرأ شعر المتنبي أن يفسر تحولات الأساليب الأدائية فيه على  
ذلك النحو المثير، نعني بذلك كيف تتحول بعض مدائحه إلى هجائيات، وكيف  
تتحول بعض غزلياته إلى مدائح، وكيف تشفّ بعض صوره التي تبدو موضوعية أو  
محايّدة عن نبض ذاتي يقترب بها عما يمكن تسميته برثاء الذات، وجميعها تحولات  
لا يمكن الانتصار في تفسيرها على مجرد التورية أو التعريض أو تداخل الأغراض؛  
لأنها - فوق هذا كله - تحولات في صمم البنية الشعرية، تحولات تستعين  
بمستويات الإيقاع والتركيب والصورة جملة، بغية تحوير الأسلوب وتكثيفه بتلك  
الدلالات الاحتمالية التي لا بد وأن يتوقف عندها من يطالع غزليات المتنبي ومدائحه  
على وجه الخصوص.



المبحث الخامس

تحوّلات الأسلوب



كتب والتر هيلتون Walter Hilton : « اللغة في حد ذاتها تشبه الماء ، باردة ولا طعم لها »<sup>(١)</sup> ، وهو يعنى بذلك اللغة وهى ما تزال بعد مادة غُفلا ، لم تنتقل بالممارسة والاستعمال إلى حيث تتشكل في نسق تعبيرى ، ثم إلى حيث يتشكل من هذا النسق ونظائره نظام قولى أو أسلوب له وظيفته الخاصة ، وله سماته الفارقة في العمل الأدبى ، فحين يَمُ هذا الانتقال يغدو « ما كان باردا ولا طعم له » عامرا بالدفء والحرارة ، متميز اللون والرائحة والمذاق .

والأسلوب في القصيدة ، مثله في هذا مثل الأسلوب في أى جنس أدبى ، يعتمد مبدأ الاختيار ، فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة ، وعليه أن يتقن من بين هذه الاحتمالات أوفرها دقة ، وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل ككل ، وفي هذه المواءمة ما يتنقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذى تفرضه الأعراف اللغوية ، إلى مستوى الجمال الذى يفترضه الأسلوب الأدبى ، كما أن في مبدأ الاختيار الذى تعتمد عليه ما يمنع دارس العمل الشعرى مساحة عريضة يتحرك فيها ، لكى يحدثنا عن سرّ هذا الاختيار ، وطبيعته ، ووظيفته ، باختصار ، يبقى لدارس الأدب - في ظل هذا المبدأ - ما يقوله بعد أن يقول اللغوى كلمته<sup>(٢)</sup> .

والربط بين اختيار الشاعر لأدواته ووظيفة هذه الأدوات في السياق ، يرجع في الأساس إلى أن مجالات استخدام اللغة الشعرية تتنوع بتنوع وظائفها ، ومن ثم نجد أنفسنا أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر التمثيلى عن الشعر الغنائى ، كما يختلف فيها شعر الهجاء عن شعر المديح ، وكما يختلف هذان بدورهما عن الشعر الغزلى على سبيل المثال ، فإذا حدث أن تبدّل الأسلوب أو تحول ، فإن ذلك لا يتم عن اضطراب أدوات الشاعر ، بقدر ما يتم عن تحويل وظيفتها أو ازدواجها بغيرها من الوظائف .

G. W. Turner, *Stylistics*, P. 227. (١)

(٢) انظر للمرجع السابق - ص ٢٠-٢٢

في ضوء هذا التفسير الموجز لطبيعة العلاقة بين الأسلوب ووظيفته، يمكن لقارئ المنتهى أن يفهم سرّ هذه التحولات الملحوظة في عدد من نماذجه، بين مدحة تعلو بها نبرة التشكي والحسرة حتى تتول إلى بث ذاتي صريح، وأخرى تعتمد على ما يدعوه «آرثر بولارد» «عنصر التلميح»<sup>(١)</sup> في إدراك أن ثمة معنى ثانيا - هجائيا - يمكن تحت المعنى الملمح الواضح، وثلاثة تستغل بعض مصطلحات المعجم الغزلي وطائفة من تقاليد الموروثة، للإيحاء بأن موقف الشاعر من نموذج قد تجاوز ما يشوب المديح من بواعث الطمع والرغبة إلى حيث يتبحر السود وتخلص المشاعر.

١

يستهل المنتهى آخر مدائحه في كافور<sup>(٢)</sup> بقوله :

مُنَى كُنْ لِي أَنَّ الْبَيَاضَ خِضَابُ	فِيخْفَى بَتَبْيِضِ الْقُرُونِ شَبَابُ
لِيَالِيَ عِنْدَ الْبَيْضِ قَوْدَايَ فِتْنَةُ	وَفَخْرُ، وَذَاكَ الْفَخْرُ عِنْدِي عَابُ
فَكَيْفَ أَذَمُّ الْيَوْمَ مَا كُنْتُ أَشْتَهِي	وَأَدْعُو بِمَا أَشْكُوهُ حِينَ أُجَابُ
جَلَا اللَّوْنُ عَنِ لَوْنِ هَدْيٍ كُلِّ مَسَلِّكَ	كَمَا أَنْجَابُ عَنِ لَوْنِ النَّهَارِ ضَبَابُ
وَفِي الْجِسْمِ نَفْسٌ لَا تَشِيبُ بِشَيْءٍ	وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الْوَجْهِ مِنْهُ حِرَابُ
لَهَا ظُفْرٌ إِنْ كُلَّ ظُفْرٍ أَعْلَهُ	وَنَابٌ إِذَا لَمْ يَبْقَ فِي الْفَمِ نَابُ
يَغَيِّرُ مِنِّي الدَّهْرُ مَا شَاءَ غَيْرَهَا	وَأُبْلَغُ أَقْصَى الْعَمْرِ وَهِيَ كَعَابُ

مقابلة الماضي بالحاضر، التي دلّت عليها لفظتنا «الليالي» في البيت الثاني، و«اليوم» في البيت الثالث، هذه المقابلة تواكبها وتتجاوب معها مجموعة من المقابلات، بعضها ينتمي إلى الماضي، كالمقابلة بين «الفخر» و«العاب»،

(١) انظر : آرثر بولارد : الهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩ - ص ٨٢ .

(٢) يقدم جليل الديوان هذه القصيدة بقوله : وقال بمدحه - يعني كافور - ولم يلقه بمدحا . - ج ١ -

وبعضها يتمى إلى الحاضر، وإن يكن على سبيل النفي والإنكار، كالمقابلة بين «أدم» و «أشئى»، ثم بين «أدعو» و «أشكو»، وتدرج هذا التقابل بين الدلالات اللغوية البسيطة إلى حيث يفصح عن تقابل آخر فى الدلالة التصويرية التى تفضى إليها الأبيات؛ لما كان موضع التفتى فى الماضى، وهو بياض المشيب، أصبح فى الحاضر يحمل شبهة الدم، وما كان عينا يستدعى الحرص على إخفاؤه والحرب منه، وهو سواد القرون، غدا الآن مظنة رغبة.

ولإنكار شبهة الدم فى الأول، ومظنة الرغبة فى الثانى، تتلاحق الصور الشعرية التى تعمل على تزوين ما حدث من تغير، بل ورفض أن يكون هذا التغير تغيرا على الحقيقة، وفى كلتا الحالتين من التزيين والرفض يتم توليد الصورة على نفس النحو: دلالة تقريرية مباشرة، ثم دلالة تصويرية تنهض بدور البرهنة والإقناع بما قررتة الدلالة الأولى؛ فسواد الشباب ينجل عن بياض المشيب، الذى يمدى إلى كل مسلك من الرشد والخير، كما ينجل الضباب عن ضوء النهار، والنفس فتية لا يعروها عجز ولا يتأبها تغير حتى وإن ابيض شعر السوجه وصار كالحراب، وهى «كعاب» لا يفارقها رونق الصبا حتى وإن عبثت أصابع الدهر بما سواها من ملامح الشكل والمظهر.

ولا شك أنه قد استرعى النظر تصوير الشعرات البيضاء فى السوجه «بالحراب»، وهو تصوير اقتضى أن يكون من يواجه هذه الحراب ويتصدى لها - وهو النفس - معتدًا بما ينبغى الاعتداد به من «أظفار» و «أنياب»، فكأننا فى الحقيقة أمام مواجهة - توشك أن تكون معركة - بين النفس وعوادي المشيب، أو بين الإنسان والزمن، وكان كل محاولات التزيين والرفض لم تكن إلا ستاراً لمشاعر التوجس والخشية من عواقب هذه المواجهة. ومع ذلك دعنا نصدق الشاعر فيما انتهى إليه من تغليب قيمة النفس على قيمة الزمن، دعنا نصدق لأن توكيد الذات على هذا النحو يجد ما يسوغه ويغذيه فى الأبيات التالية مباشرة :

وَأَنَّى تَنجُم تَهْتَدِي بِسَى صُحْبَتِي      إِذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابٌ  
غَسَى عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفْزِنِي      إِلَى بِلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَابٌ  
وَعَنْ ذَمَّانِ الْعَيْسِ إِنْ سَامَحْتُ بِهِ      وَالْأَفْسَى أَكْوَارِهِنَّ عُقَابٌ  
وَأَصْنَدِي فَلَا أُبْدِي إِلَى الْمَاءِ حَاجَةً      وَلِلشَّمْسِ فَوْقَ الْيَعْمَلَاتِ لُعَابٌ  
وَلِلسَّرِّ مَنْسَى مَوْضِعٌ لَا يَنَالُهُ      نَلِيمٌ وَلَا يُقْضِي إِلَيْهِ شَرَابٌ

توكيد الذات هنا يستمر على مستوى الصياغة وعلى مستوى الصورة؛ فعلى مستوى الصياغة يتصوّر أسلوب التوكيد للقرون بضمير التثنية : « إِنْ »؛ وبعده تعاقب صيغ التعبير عن الذات، حتى لا يكاد يخلو منها بيت : « لا يستفزني، سافرتُ، أصنّدي، أبدي، منى ».

ولكن المشكلة ليست في المنحى الذاق الذي جعله الشاعر إطاراً لحديثه، بل في نوعية الصور التي شغل بها فراغ ذلك الإطار، في اختيار عناصر كالوطن المتروك، ورحلة العقاب، والظمان والماء، حين كان الحديث في البداية عن الصبغة والصحاب.

في البيت الثاني استوقفنا من مفردات الصورة وصفان لا يخلوان من إيحاء : « غَسَى عَنِ الْأَوْطَانِ »، « لَا يَسْتَفْزِنِي » الأول يوصي إلى إنسان يستعيض بالانتماء إلى نفسه عن الانتماء إلى المكان، والثاني يوصي بعوامل الجذب التي يحاول إغراءه بالإياب إلى ما ارتحل عنه من بلاد، ولا تكاد تتوارى هذه الصورة حتى تبرز أمام أنظارنا صورة ذلك « العقاب » الذي يستغنى بسرعه عن مرعة العيس، أو الشاعر الذي يقنع بأن تحمله قدامه إذا لم يجد ما يحمله، ثم ما تكاد تتوارى هذه الصورة أيضاً حتى تطل علينا صورة ذلك المسافر الصادي الذي يعلو فوق شهوة الماء وقد توهجت شمس الظهيرة وتدلّت خيوطها فوق رأسه، وفي الصور الثلاث كان القاسم الدلالي المشترك هو تغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة، والتعالى بقيمة النفس على ما يخالفها من حنين وما يخامرها من حاجة.



ترى هل كان المنتهى يضع عينه على «حلب» وهو يحدثنا عن «الأوطان» التي لا يستغزه إلاياب إليها؟ أترأه كان يلمح «بالماء» إلى كنف سيف الدولة. هذا الكنف الذى تدفعه إليها الرغبة، وتقعده به عنه عزة النفس؟ وهل كانت هذه الدلالة التلميحية متاحة لولا تلك التحولات الدقيقة فى بنية الأسلوب الشعرى؟

وتغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة يقضى إلى اختيار جديد، ولكنه اختيار محكوم بذلك التغليب وتجلياته عبر السياق، فهو لا يسلم قياده إلى امرأة، بل يقنع منها باليسير، وهو لا يرى فى العشق إلا اغترارا وطمعاً؛ ومن ثم يأنف أن يجعل من فؤاده هدفاً للقوافى، كما يأنف أن يجعل من كفه مطية لكثوس الشراب، فليس فى هذا أو ذاك ما يغذى قيمة التعالى بالنفس عن العاطفة والحاجة معا :

وللخود منى ساعه ثم يبتنا      فلاة إلى غير اللقاء تُجَابُ  
وما العشق إلا غرة وطماعة      يعرض قلب نفسه فيصاب  
وغير فؤادى للغسوانى رمية      وغير بنائى للزجاج ركاب<sup>(١)</sup>

وكانت ما كان قدر الصواب فى هذه النظرة إلى العاطفة وقيمتها، فإنها، ومنطق السياق الذى وردت فيه، ليست غريبة ولا شاذة، فلنستظر ممن لا تستغزه الأوطان أن تستغزه امرأة، ولنستوقع من غرام «للعقاب» إلا أن يكون غرامه باجتياب الفلوات، صحيح أن هذه النظرة لم تخل من جهارة وتصريح حين حسمت القضية بهذه الجملة التعريفية: «وما العشق إلا غرة وطماعة»، غير أن الشاعر لم يترك هذا التقرير دون برهان تصويرى كاف؛ تجلّى هذا مرة فى قوله: «يعرض قلب نفسه فيصاب»، فألحقت هذه الصورة بأن العشق اختيار، وبأن شأن العاشق شأن من يتصدى للهلاك طواعية، ولا يفعل ذلك رشيد، وإذا فعله

(١) فى نشرة بيروت لشرح المكي على الديوان «وغير بنائى للرمح ركاب» والرمح لا تليق بالسياق، ومن ثم أترأه عليها ما أثبت البرقوق فى شرحه للديوان: «وغير بنائى للزجاج ركاب». - انظر: عبد الرحمن البرقوق - شرح ديوان المنتهى - طبعة للمكتبة التجارية سنة ١٩٣٠ - ج ١ - ص ١٣٥.

فَلَا يَلُومَنَّ إِلَّا نَفْسَهُ، كما تجلّى مرة ثانية في التعبير عن فؤاد الحبّ «بالرميّة»، بكلّ ما يثيره منظر الطريدة وقد اختزمتها سهام الرامى من أمسى وإشفاق لا يخلوَّان من عزوف ونفور.

وحتى الآن كان تأكيد الذات يتجلى عبر ضمير المتكلم الواحد، ولكننا حين نواصل القراءة نلاحظ تحول محور الحديث من المفرد إلى الجمع :

تَرْكُنَا لِأَطْرَافِ الْقَنَا كُلِّ شَهْوَةٍ      فليس لنا إِلَّا بِهِرَجٌ لِنَسَابِ  
نُصْرَقُهُ لِلطَّمَنِ فَوْقَ حَوَافِرِ      قَدْ انْقَصَفَتْ فِيهِنَّ مِنْهُ كِمَابِ  
أَعَزَّ مَكَانٍ فِي الدُّنَى سُرُجَ سَابِغٍ      وخير جليس في الزمان كتاب

هل نقول ما يتبادر إلى الذهن من أن هذا التحول يثنى بتعظيم المتكلم لنفسه، وبخاصة أن المجال الجليد مجال طمن وكّر وصراع ؟ أم نعيد القراءة لتبين أن مجال الصورة السابقة لم يكن يخلو أيضا من مثل هذا الصراع، وإن يكن صراعاً مجاله الذات : قلب يعرض نفسه فيصاب، وفؤاد يرمى رمية الطريدة. هو صراع، ولكنه صراع الإنسان مع مشاعره، صراع العاشق مع قلبه، وحين يتحول محور الحديث لا يكون ذلك مقصوراً على ما تعنيه الدلالة اللغوية فحسب، بل يكون - إضافة إليه - إيذاناً بنقل مجال الحركة من الداخل إلى الخارج، من الذات إلى الموضوع، من القلب والفؤاد ومتعلقاتهما إلى أطراف الرماح والخيل التي تجيد توقي الطمن لكثرة ما تعودت عليه، وكأنّ الشاعر يعادل بين هذه الحركة الخارجية وتلك الحركة الداخلية، أو كأنه حين حرم نفسه - اختياراً - مما عسى أن تنتج تلك الحركة الداخلية من لذة وإشباع، قد استعاض عنها بما تنتج حركته مع الخيل والرماح من متعة معنوية فائقة، وليس مصادفة أن يعبر عن هذه الحركة «باللعب»، بكل ما يوحيه هذا التعبير من ترك كل شهوات الحس إلى التلهى بملاعبة الرماح والانشغال بتصرفها.

ونؤثر أن يكون المقطع التالي من مقاطع القصيدة مقطعا مستأنفاً؛ ليس فقط

لأن الاستئناف ينأى بنا عن التكلف في التماس صلة تركيبية بينه وبين سابقة، بل لأنه - أيضا - ينسجم مع تلك الانتقال البعيدة التي انتقلها الشاعر من حديث النفس إلى حديث كافور، كما ينسجم مع تحول إطار الحديث من التكلم إلى الغيبة :

وَنَحَرَ أَبُو الْمَسْكِ الْخِضَمَ الَّذِي لَهُ	على كل بحر زخرة وعُباب
تَجَاوَزَ قَدْرَ الْمَلْحِ حَتَّى كَانَهُ	بأحسن ما يُتَنَى عليه يُعَاب
وْغَالِبَهُ الْأَعْدَاءُ ثُمَّ عَنَوْا لَهُ	كما غَالِبَتْ يَمَضُ السُّيُوفُ رِقَابُ
وَكَثُرَ مَا تَلَقَّى أَبَا الْمَسْكِ بِئْلَةٌ	إذا لم تَصُنْ إِلَّا الْحَدِيدَ ثِيَابُ
وَأَوْسَعَ مَا تَلَقَّاهُ صُدْرًا وَخَلْفَهُ	رَمَاءَ وَطَعْنٍ وَالْأَسَامُ ضِرَابُ
وَأَنْفَعُ مَا تَلَقَّاهُ حَكْمًا إِذَا قَضَى	قَضَاءَ مَلُوكِ الْأَرْضِ مِنْهُ غَضَابُ
يَقُودُ إِلَيْهِ طَاعَةُ النَّاسِ فَضْلُهُ	ولو لم يَقُلْهَا نَائِلٌ وَعِقَابُ

ومنذ بداية هذا التحول نلمح اتكاء الشاعر على محور المبالغة في تكوين الصورة، قد تكون هذه المبالغة تقليدية مطروقة، كما في صورة ذلك البحر الذي طما وامتد وارتفعت أمواجه فأزى على كل بحر سواه، وقد تقترب ببعض الظواهر الأسلوبية التي ترقق من حواشها وتكسبها بعض الإقناع، كما نلاحظ في البيتين التاليين والثالث؛ فتجاوز المملوح قدر الملح وارتفاعه فوق مستوى ما يثنى عليه به، يوضع في دائرة الدلالة الظنية التي توحى بها «كأن»، وإذعان «الأعداء» له لايم إلا بعد «مغالبة» تقتضي من جهد المغلوب مثلاً تقتضي من جهد الغالب، كما أن انقيادهم له لا يصبح واضحاً ومفهوماً إلا في ضوء «مغالبة» الرقاب للسيوف ثم خضوعها لها، فإذا كانت الرقاب بديلاً تصويرياً للأعداء، فإن السيوف بديل تصويري للمملوح.

ومع استمرار الشاعر في العزف على وتر المبالغة وتشقيق فكرة الشجاعة التي انتهى إليها، تراه في الأبيات الثلاثة التالية حريصاً على جلاء هذه الفكرة من خلال مجموعة من المواقف الحرجة؛ فأكثر ما يكون مملوحه ابتداءً لنفسه وعزوفاً عن التحصن بالدروع حين لا يحتمى الفرسان بثياب سوى الحديد، وأوسع ما يكون

صدرا إذا حى الوطيس وأحاط به الأعداء، فكان الرمي والطمع من خلفه والضرب من أمامه، وأنفذ ما يكون أمرا حين يرى ما لا ترصاه ملوك الأرض من رأى، فيكون في إنفاذ رأيه - والحالة هذه - دليلا على قوة البأس من جانبيه، وضرورة الاتقياد من جانبهم.

وعلى تنوع دلالات المبالغة بين ابتذال النفس وسعة الصدر ونفاذ الرأى، فإنك تلحظ بنية تكرارية تشترك فيها الصور الثلاث بما لا يخرج عن النمط التالى :

صيغة تفضيل (أكثر، أوسع، أنفذ)

+ جملة يتصدرها فعل مضارع، واحد في مادته وصيغته (تلقى، تلقاه)  
+ جملة شرطية أو حالية تكون قيما للجملة الأولى ودالة على ظرف صعب تتجلى من خلاله دلالات المبالغة المشار إليها.

ويحتاج قارئى المتن إلى بعض الحذر وهو يتلقى صور المبالغة في شعره، فقد تعلم فيها - أحيانا - نبرة هذه المبالغة إلى حد ربما أومأ إلى التقيض، ومثل هذا التحول من أسلوب المدح إلى إيماءات الذم ليس غريبا على الصنعة الشعرية بعامة، وليس غريبا بالنسبة إلى المتن على وجه الخصوص؛ « فبعض عبارات الاستحسان يمكن تحويلها - كما يقول آرثر بولارد - بشكل رفيع لتشير إلى بعض العيوب<sup>(١)</sup> »، ولعل أبا الفتح عثمان بن جنى كان يلمح جانبا من جوانب هذا التحول حين علق على هذا البيت :

تجاوز قدر الملح حتى كأنه بأحسن ما يشئ عليه يُعَاب

فقال : هذا من الملح الذى كاد أن يتقلب لإفراطه هجوا<sup>(٢)</sup>، فإذا استمرنا هذا التفسير، وإذا أضفنا إليه ما يدل عليه البيت الأخير من استحقاق الممدوح للطاعة بمجرد الفضل، لا لرجاء جوده ولا لخوف عقابه، فهل ترانا نبعد إذا

(١) آرثر بولارد : المجلة - ص ٣٣.

(٢) انظر رأى أبى الفتح فى : شرح المكيرى - ج ١ - ص ١٩٤.

تصوّرتنا أن الشاعر كان يومئذ بهذا إلى حاله مع كافور؟ وألا يحمل هذا الإيحاء من بذور التعريض ما يبيح المقام لتحول الأسلوب من المديح إلى العتاب الصريح الذي نطالع في هذه الأبيات؟

أيا أسدًا في جسمه روح ضيّفم	وكم أسدٍ أرواحهن كلاب
ويا آخذًا من دهره حق نفسه	ومثلك يُعطى حقه وهاب
لنا عند هذا الدهر حق يُلطه	وقد قلّ إعتاب وطال عتاب
وقد تُحدث الأيام عندك شيمة	وتتعمّر الأوقات وهنى يّساب
ولا مُلك إلّا أنت، والملك فضلة	كأنك نُصّل فيه وهو قِرَاب

وقد اقترن هذا التحول بتحول آخر تمثّل في تغيير مجرى الحديث من الغيبة إلى الخطاب، تارة عن طريق النداء: أيا أسدًا، ويا آخذًا، وتارة أخرى عن طريق الضمائر: عندك، أنت، كأنك، كما اقترن بنقل مركز الثقل في الصورة من المبالغة إلى المقابلة التي تجلّت في التوازي - والتوازي يفترض المباشرة - بين أسد حقيق بهذه التسمية شكلًا وجوهرًا، وأسود - أو ملوك - ليس لها من الأسود إلّا الشكل، ولكن أرواحها من السقوط والتدنّي بحيث لا تعلو عن أرواح الكلاب، ثم في المقارنة المضمرة بين «آخذ» حقه من الدهر، بكل ما يقتضيه الأخذ من عنوة واقتدار، ومعطوّل يمحله الدهر حقه - أو يُلطه - فلا يجيد في وسعه من حيلة سوى الاسترضاء والمعاينة، ثم في التناقض بين طول العتاب من قِبَل الشاعر، وقلة الإعتاب - والإعتاب يعنى إزالة مسببات العتاب - من قِبَل الدهر، أو قُل من قبل كافور.

سنلاحظ من خلال هذه المقابلات نموّ بذور التعريض التي حملتها الأبيات السابقة، ولن يقتضينا هذا أكثر من أن نعيد النظر في ذلك الحق الممتول، وذلك العتاب الطويل لمن تقلّ عنده العتبي، ثم ذلك الزمان الخراب الذي لا أمل في صلاحه إلّا بقدر ما تفصح عنه «قد» - قد تحدث الأيام، قد تتعمّر الأوقات - من معاني التوقع والاحتمال... هل يعتب على كافور أم يعتب على الدهر؟ أم تراه

يعتب على الأول من خلال الثاني وتحت شعاره ؟ على أية حال لقد برح الخفاء، ولم يعد ثمة لبس في موضوع العتاب أو فيمن يوجه إليه :

أَرَى لِي بِقَرْبِي مِنْكَ عَيْنًا قَرِيرَةً	وَأَنْ كَانَ قَرِيبًا بِالْبُعَادِ يُشَابُ
وَهَلْ نَافِعِي أَنْ تُرْفَعَ الْحُجُبُ بَيْنَنَا	وَدُونَ الَّتِي أَقْلَمْتَ مِنْكَ حِجَابَ
أَقْلَمَ سَلَامِي حُبَّ مَا غَفَّ عَنْكُمْ	وَأَسْكُتُ كَيْمَا لَا يَكُونُ جَوَابَ
وَفِي النَّفْسِ حَاجَاتٌ وَفِيكَ فُطَانَةٌ	سَكُوتِي بَيَانٌ عِنْدَهَا وَخُطَابَ
وَمَا أَنَا بِالْبَاغِي عَلَى الْحَبِّ رِشْوَةً	ضَعِيفٌ هَوًى يَتَنَحَّى عَلَيْهِ ثَوَابُ
وَمَا شِئْتُ إِلَّا أَنْ أَذِلَّ عَوَازِلِي	عَلَى أَنْ رَأَيْتُ فِي هَوَاكَ صَوَابَ
وَأَعْلِمَ قَوْمًا خَالَفُونِي فَشَرَقُوا	وَعَرِثْتُ، أَنِّي قَدْ ظَفَرْتُ وَخَابُوا

والقضية الآن لم تعد في مجرد تشكيل الصورة أو تعدد دلالاتها، إنها قضية أسلوب برقته يستخدم في غير ما عهد استخدامه فيه من وظائف، أسلوب يستمد من معجم الغزل الموروث بعض مصطلحاته وأدواته ليعيد بناءها بما يكشف بين الحين والآخر عن دلالة من دلالات الملح أو العتاب. وقبل أن نتقدم للبرهنة على هذه الحقيقة، دعنا نتأمل بعض مواد الشاعر في هذا الموقف ونسبة ترددها :

- مادة القرب، تكرر مرتين.
- الحجاب، مرفوعا ومسدلا، تكرر مرتين، مرة جمعا، ومرة مفردا.
- مادة الحب، تكرر مرتين.
- مادة الهوى، تكرر مرتين.
- البعاد - وردت مرة واحدة.
- العواذل - وردت مرة واحدة.
- يؤلف الشاعر بين هذه المواد - وغيرها بالطبع - في نسق غزلي ينهض على دالتين محورتين، إحداهما تتولد عبر الأبيات الأربعة الأولى من هذا المقطع، لتجלו

صورة محب يتأرجح موقعه بين الرجاء واليأس، فهو قريب من عين من يحب، ولكنه بعيد عن قلبه، وقد رفعت بينه وبين من يحب تلك الحجب المادية المألوفة، على حين أسدل بينه وبين أمانيه ستار معنوي كثيف، وهو على حال من التخرج تقنع من أعباء المودة بالقليل، حتى لا يكون في الإكثار مظنة الإثقال؛ فلا سلام حيث تحمل التحية شبهة التذكير بالنفس، ولا كلام حيث يجعل الكلام من التعريض ما يكلف الطرف الآخر - نعتي كافر - حرج الإجابة، ناهيك عن مشقة الرفض، فحسبه فطنة من صاحبه تستشعر حاجات النفس دون شرح، وتترك من حديث الضمت ما تتركه من حديث اللسان.

في تضاعيف هذه الآيات الأربعة تثبت هنا وهناك بعض الإشارات التي تكاد تلتوى بهذا السياق الغزلي وتصرفه عن وجهه، ومنها: «ودون الذي أملت منك حجاب، وفي النفس حاجات»، مع ما يفيله للوصول في الجملة الأولى من إيهام المأمول لدى المتلقي، وإن يكن معروفا لدى المخاطب، ومع ما يفيله تنويع «حاجات» في الجملة الثانية من شمول وتنوع وكثرة، وفي هذه الإشارات تمهيد رقيق لتلك الرسالة الدلالية الثانية التي يترايد الإفصاح عنها في الآيات الثلاثة الأخيرة من المقطع المذكور؛ فأى حب هذا الذي يكون مظنة «للرشوة» حتى تنق عنه؟ وأى هو الذى ذلك الذى يكون ابتغاء «الثواب» حتى يبادر إلى تضعيفه، ومن ثمة إلى رفضه؟ بل أية علاقة وجدانية تلك التى تلتبس من «الثواب» مجرد البرهنة «للعواذل» على صواب «الرأى»، ناهيك عن إعلامهم بخيبة مساعدهم حين انجهموا شرقا، ونجاح مقصده - أى الشاعر - حين يسم وجهه غربا، صوب بلاط كافور؟ ليس لهذا كله من تفسير سوى تحول أسلوب الغزل في دقة وإحكام تجهه وظيفة جديدة، هى الملح أو العتاب أو ما إليها بسيل، الأمر الذى يفترض ثراء الدلالة وتعدد مستوياتها.

ينصدم ذلك النسق الغزلي حيث تسود الصور المدحية التقليدية، فيسلو وكأن العمل الشعري ينهض بمعادلة دقيقة بين تحويل الأسلوب حين يكون المقام مقام

رصد العلاقة الشاعر بمملوحه، وتصحيح مساره بأدوات المديح التقليدى حين يكون المقام مقام رصد لهذا الممدوح من حيث هو، ويعنى ذلك أن الصور المديحية المشار إليها إن صدعت ذلك النسق الغزلى، فإنها جرت مجرى مثيلاتها فيما سبق هذا النسق من مواقف :

جَرَى الخُلْفَ إلَّا فِيكَ أنكَ واحد      وَأَنْكَ لَيْثٌ والمَلْبُوكُ ذُنَابٌ  
وَأَنْكَ إِنْ قُوسِيَتْ صَحَفَ قَارِئٍ      ذُنَابًا - وَلَمْ يُخْطِئْ - فَقَالَ ذُنَابٌ  
وَأَنْ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وبَاطِلٌ      وَمَدْحَكَ حَقٌّ لَيْسَ فِيهِ كِذَابٌ

ولكى نفهم منطق هذه المقايسة المعقودة بين الممدوح ومن عداه من الملوك، ولكى نضعها فى مسارها من القصيدة، علينا أن نتذكر المقابلة الأنفة بين أسد له شكل الأسد وجوهره، وأسود أرواحها أرواح الكلاب، مع استبدال الليث هنا بالأسد، والذئب بالكلاب، ومع تغذية الصورة بعنصر إضافى يستغل القرب الكتابى بين الذئب والذئباب، فيخيل الشاعر - ترتباً على هذا القرب - نوعاً من التصحيف يقرأ فيه القارئ « الذئب » « ذئباباً »، فلا يبدو الصواب فى هذا التصحيف؛ لأن غيره من الملوك كذلك إذا قوسوا به، ومثلها تحتل صفاتهم هذا اللون من التحريف، يحتمل مديحهم الحق والباطل، أما مديحه فهو الحق المحض الذى لا باطل فيه.

فى مختم القصيدة تعود النبرة الغزلية مرة أخرى، ولكنها تعود متشحة بغلالة صوفية رقيقة، تعود نضاجة بغير قليل من القناعة والعزوف والتسليم، فحيث يتحقق الودّ يهون المال، بل يهون كل شئ؛ لأن كل ما على وجه الأرض أصله منها، ومصيره إليها :

إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْمَالُ هِينٌ      وَكُلُّ الَّذِى فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابٌ

فالنموذج المنحى هنا قطب تتحرك فى مداره ذات الشاعر إيجاباً وسلباً، قد تنداح هذه الحركة الذاتية داخل موقف من مواقف العزوف أو التأمل، كما انداحت الدلالة الخاصة للشطرة الأولى داخل الدلالة العامة للشطرة الثانية،



ولكن قطب الحركة لا يفتأ ماثلاً أمام بصيرة المبدع، لا يفارقه إلا ليرجع إليه، ولا يهاجر عنه إلا ليهاجر إليه، وليس مصادفة أن يبدأ البيت التالى مباشرة بهذا التصدير: وما كنت لولا أنت...، وأن تكون الصورة الاستثنائية التى يمتنع وجودها بوجود الممدوح هى صورة المهاجر الذى تتقاذفه المواطن والبلاد، ويتعاقب عليه فى كل بلد صحاب، مع ما يوحيه مفهوم المخالفة فى هذه الحالة من إثبات النقيض، نعى وحدة المقام، ووحدة الصحاب:

وما كنتُ لولا أنتَ إلا مهاجراً له كلُّ يومِ بلدةٍ وصحابٍ

وحدة المقام كفته مثونة الضياع فى أقطار الأرض، ولولاها كانت هذه الأقطار فى حقه سواء، ووحدة الصحاب كفته استجداء مشاعر الأصدقاء، ولولاها كان جميع الناس فى نظره سواء، وهكذا نفهم فى النهاية لم كان الشاعر منذ البداية «غنياً عن الأوطان»، وهكذا - أيضاً - تنقلص أبعاد المكان وتنكش حتى يختصرها ملك كافور، أو لنقل إن هذا الملك يرحب ويتسع حتى يستوعب هذه الأبعاد، وبالمثل تتضام أطراف العلاقات الإنسانية وتتوحد حتى تستقطبها علاقة الشاعر بنموذجه، أو قل إن هذه العلاقة تعمق وتمتد حتى تستغرق ما سواها من علاقات:

ولكنك الدنيا إلى حبيبةً فما عنك لى إلا إليك ذهابٌ

ومنطوق الجملة الشعرية فى هذا البيت استدراك على منطوق الجملة فى سابقه، ولكنه - فى الوقت ذاته - تأكيد لما أشرنا إليه من مفهوم المخالفة، تأكيد لذلك الاستغراق الذى يمثله الممدوح مكاناً وعلاقة، ولا نغفل فى هذا المقام ما توحى به أداة التعريف فى لفظة «الدنيا» من شعور، ثم ما تفصح عنه التكلفة بالخال - حبيبةً - من تقييد العلاقة وتخصيص ما تفصح عنه من شعور، فكان هذا الممدوح ليس بديلاً عن تلك الهجرة اليومية فحسب، بل هو الدنيا بأكملها، بكل اتساعها وتنوع ناسها، بكل ما يستشعره الحى إزائها من حب، وما يربطه بها من

ضرورة؛ فليس عنه - في النهاية - من منصرف إلا إليه، وليست منه هجرة إلا إليه<sup>(١)</sup>.

## ٢

للأسلوب في الشعر الهجائي طريقة خاصة في انتقاء المادة اللغوية ورصفها، ومن يقرأ قصيدة المتنبي في هجاء ضبة بين يزيد العتي لا يجد صعوبة في اكتشاف هذه الخصوصية وطبيعتها، وهي خصوصية مردها إلى عدم التحرج في استخدام طبقة بعينها من مفردات المعجم الشعري، ثم الجهر والمباشرة في إيراد السات السلبية التي تتضافر هذه المفردات على تصويرها.

يُبد أن ثمة طريقة أخرى يلجأ إليها الشاعر في عدد من نماذجه، وهي طريقة لا يشوبها ما يشوب سابقتها من جهارة النبرة الهجائية وطغيانها، فهي تستبدل بهذا نوعاً من التقليد المازل burlesque<sup>(٢)</sup> أو التغظيم الزائف المنحرف، تعلق فيه الشخصية المدوحة علواً خرافياً يذكرنا بأبطال الملاحم أو بناذج قصص الفرسان في العصور الوسطى، ومن ثم يحمل هذا التصعيد الملقى الزائف من إحياءات السخرية أكثر مما يحمل من مظاهر الثناء والتمجيد، ويتحول ما كان آية من آيات العظمة إلى قرينة تشي بالتقيض، من جهة، وتكشف عن عمق الفجوة بين الشخصية - الأصل والشخصية المدعاة، من جهة أخرى.

يقول المتنبي، مادحا كافورا، ذاكرة خروج شبيب بن جرير العقيلي عليه<sup>(٣)</sup>،

(١) راجع نص القصيدة في:

ديوان المتنبي - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - ج ١ - ص ١٨٨ - ص ٢٠١.

ديوان المتنبي - شرح عبدالرحمن البرقوقي - ج ١ - ص ١٣٢-١٤٠.

(٢) انظر في معنى التقليد المازل: الهجاء ص ٥٨.

(٣) كان شبيب بن جرير العقيلي واليا على مرة النعمان، واجتمع إليه جماعة من العرب، استعان بهم في الخروج على كافور، حيث قصد دمشق فحاصرها. فيقال إن امرأة ألفت عليه رضى فصرخته فلانهم من كاترا معه، ويقال إنه حدث به صرع فتركه أصحابه ومضوا، فأخذه أهل دمشق فقتلوه. انظر شرح العكبري على الديوان - ج - ص ٢٤٣.

وخالفتة إياه :

عَدُوُّكَ مَنُومٌ بِكُلِّ لِسَانٍ      وَلَوْ كَانَ مِنْ أَعْدَائِكَ الْقَمَرَانِ  
وَلَهُ سِرٌّ فِي عُسْلَاكَ، وَإِنَّمَا      كَلَامُ الْعِدَا ضَرْبٌ مِنَ الْهَذْيَانِ  
أَتَلْتَمِسُ الْأَعْدَاءَ بَعْدَ الَّذِي رَأَتْ      قِيَامَ دَلِيلٍ أَوْ وَضُوحَ بَيَانِ  
رَأَتْ كُلٌّ مِنْ يَنْبَوَى لَكَ الْغَدْرُ يُتَلَّى      يَفْشُرُ حَيَاةً أَوْ يَغْدُرُ زَمَانِ

ذات الشاعر لا تفصح عن نفسها مباشرة كما أفصححت في مستهل بآئيته السابقة، لأننا هنا بإزاء علاقة طرفها الإيجابي - فيما يبدو - هو الممدوح، الذي لا يسمى صراحة، بل يكتفى في الإشارة إليه بضمير المخاطب، أما طرفها السلبي - فيما يبدو أيضا - فهو ذلك « العدو » الذي يتكرر التعبير عنه مفردا ومجموعا، دون تحديد المقصود أو تخصيصه في حالى الأفراد والجمع، وقد اقترن عموم الدلالة في ذلك الطرف بعموم صفة الذم التي يخبر بها عنه : « مَنُومٌ بِكُلِّ لِسَانٍ »، ثم باستغراق هذه الصفة لكل ما صدقته مهما بلغت من النفع وارتفاع المنزلة : « وَلَوْ كَانَ مِنْ أَعْدَائِكَ الْقَمَرَانِ ».

وفي الجانب الإيجابي من هذه العلاقة - جانب الممدوح - نلتقي بذلك التقرير الذي حاول أن يفسر سر هذه الإيجابية، فلم يزلها إلا خفاء، لأنه ربطها بمشيتة علوية لا قبل لأحد باكتناهما، بل نوشك أن نقول : إنه التوى بهذا التفسير - عن عمد - ليتحول بالإيجاب الظاهري إلى سلب خفي، لأنه لم ينسب هذا الإيجاب إلى جهد الذات أو علو الهمة، بل نسبته إلى قدر جرى به، ربما عن غير استحقاق.

وفي الجانب السلبي، جانب العدو المَنُوم، لاتعمد أيضا مثل هذا التحول، وإن يكن بطريقة معكوسة؛ لأنه حين أراد التماس الدليل على علو صاحبه وسقوط عدوه لم يجد سوى التلازم بين غدر الثاني بالأول من جهة، وغدر الحياة أو الزمان بذلك الغادر من جهة أخرى، مع أن غدر الحياة يكون بالموت، وغدر الزمان يكون بما يجده من مصائب، ولا جهد « للممدوح » في جلب كليهما، كما لا طاقة

«للملوم» بدفع أى منها، وهكذا نجد أنفسنا أمام مدح بما لا يُمدح به، وهجاء بما لا يُهجو به.

ولنزداد اقتناعاً بهذه الحقيقة، دعنا نتقل مع الشاعر من التعميم إلى التخصيص، من ذلك الإبهام الذى خلعه على العداوة والأعداء إلى تحديد المقصود منها :

پرغم شیب فارق السیف کفہ	وكانا على العِلّات يصطحبان
كان رقاب الناس قالت لسیفه	رفیقك قیسی وأنت یمسانی
فإن یك إنسانا مضى لسیله	فإن المَنایا غایة الحیوان
وما كان إلا النار فى كل موضع	یثیر غبارا فى مكان دخان
فقال حیاة یشتہیها عدوہ	وموتا یُشہی الموت كل جَبان

وواضح أن الشاعر إذا كان يريد بمثل هذا التخصيص أن يقتنعنا بمقولة الدم التى صدر بها قصيدته، فإن مذكروه - والحق يقال - ليس من الدم فى شيء، اللهم إلا إذا افترضنا أنه كان يصرح بشيء على حين يدبر أدواته نجاه الإيحاء بما يخالفه، فليس من الدم فى شيء أن يصطحب الكف والسيف حتى لا يفارق أولهما ثانيهما إلا مضطرا، وكان الرقاب لما كثر تقطيعها بسيفه، أغرت مابينه وبين سيفه ليفترقا، وليس من الدم فى شيء أن يخضع الإنسان لحكم الموت وهو نهاية كل حى، وليس من الدم كذلك أن يكون نارا على أعدائه يثير من غبار المعارك نظير ما تثيره النار من دخان، وأخيرا، ليس من الدم فى شيء أن تكون حياة الإنسان بحيث يشتها عدوه، وليس من عار فى أن يكون موته بحيث يجب الموت إلى الجبناء، وإذا كان لهذا كله من دلالة، فهى أن هذا الدم الذى اتخذ صبغة العموم فى بداية القصيدة، لم تتوفر له عوامل الإقناع فيما تلا تلك البداية من تخصيص، بل إنه أخذ فى التحول حتى انتهى إلى ما يشبه المدح، إن لم يكن ما انتهى إليه بالفعل مدحا صريحا.

وهل يدعو إلى القلح والزراية، أم يستثير الإشفاق والرثاء، أن يواجه الإنسان الموت سافرا متحديا مستغفرا، فلا يتمكن منه الموت إلا متخفيا، مراوغا، مبلغتا؟

نقى وقع أطراف الرماح برمحها	ولم يخش وقع النجم والدبران
ولم يدر أن الموت فوق شواته	معار جناح، مُحسِن الطيران
وقد قتل الأقران حتى قتلته	بأضعف قرن، في أذل مكان
أنته المنيا في طريق خفية	على كل سمع حوله وعيان
ولو سلكت طرق السلاح لردّها	بطول يمين واتساع جنان
تقصده المقدار بين صحابه	على ثقة من دهره وإمان
وهل ينفع الجيش الكثير التضافه	على غير منصور وغير معان

يتجلى «شبيب» عبر هذه اللوحة المصورة نموذجا للمحارب الذى لم يذخر من جهده البشرى أو وسائله الموضوعية المتاحة ما يهيئ له البرهنة على حقيقة معدنه القتالى، وقد تازرت الصور الآتية على تجسيد هذا الجهد الذاق:

- نفى وقع أطراف الرماح برمحها

- وقد قتل الأقران

- ولو سلكت طرق السلاح لردّها بطول يمين واتساع جنان

ولكن الجهد البشرى - بالغا ما بلغ - مقيد بتصاريف القضاء، ومن ثم تتعاقب على الصور المشار إليها مجموعة من المفارقات التى تكاد تبطل مفعول هذا الجهد البشرى وتلغى أثره:

- ولم يخش وقع النجم والدبران

- ولم يدر أن الموت فوق شواته

- قتلته بأضعف قرن في أذل مكان

- أنه المنيا في طريق خفية

## - تقصيده المقدار بين صحابه

ويم التآليف بين صور المجموعة الأولى وصور المجموعة الثانية بطرق صياغية تسهم في تحقيق ذلك التحول الأسلوبى - الذى أشرنا إليه - من السلب إلى الإيجاب، ومن القدر إلى المدح، ففي البداية نرى شبيبا يزود عن نفسه أسنة الرمح، غير مدرك أنه إن استطاع أن يدفع نحوس الأرض فليس بإمكانه أن يدفع نحوس السماء، ممثلة في «النجم والديوان»<sup>(١)</sup>، وهما من مناحس النجوم في زعم المنجمين، كما أنه ليس في إمكانه أن يزود عن شواته - والشواة جلدة الرأس - طائر الموت، ذلك الذى يعلو عن أطراف الرمح، ويتفوق عليها بسرعة الحركة وإحسان الطيران.

وفي تصوير مقتله نرى عنصر المباغته أبرز عناصر الدلالة، فهو قد حمل النية لأقرانه جهارا، ولكن منيته لم تأت من حيث كان يحتسبها، ولم تواجهه مثلما واجهها، بل تدمست إليه خفية، وقد كان حريا برؤعا لو قارعته سلاحا بسلاح، ولكنها عمدت إليه قضاء لا مهرب منه، وقدرا يصدمه بفجاءته كل بواعث الأمان التى يوفرها التفاف الصحاب والثقة بالزمان؛ ومن ثم يأتى الاستهزام الإنكارى فى نهاية ذلك المقطع بمثابة الإجمال لما سبق تفصيله من مظاهر المباينة بين المتوقع والواقع، فلا جدوى من كثرة المدد وغزارة العدة، وهما مرادف الجهد الذاق الذى تلذع به شبيب، ما لم يقتربا بالنصرة والعون، أو قل ما لم يقتربا بذلك «السّر العلوى» الذى خلعه الشاعر منذ البداية على صاحبه، مع أنه لا يد له فى امتناعه، وخلعه عن عدوه، مع أنه لا جريمة له فى امتناعه.

يتردد الاستهزام الإنكارى - الذى ختم به المقطع السابق - فى صدر الصورة التالية، وإن يكن بأداة مختلفة، ولوظيفة دلالية تتميز عن سابقتها بإضافة دقيقة، فالإنكار هنا منصّب على جمع العاقل بين النعمة وكفرائها، وبين الكرامة

(١) النجم : الثريا، والديوان : خسة كواكب من الثور، وهو من منازل القمر.

انظر : شرح المكي - ج ٤ - ص ٢٤٤.

والعصيان، ومن ثم يحمل من إيماءات التقرير والتوبيخ فوق ما يحمله من معنى النقي :

أَتَمْسِكُ مَا أَوْلَيْتَهُ يَدُ عَاقِلٍ      وَتُمْسِكُ فِي كُفْرَانِهِ بَعْنَانِ  
وَيَرْكَبُ مَا أُرْكَبْتَهُ مِنْ كِرَامَةٍ      وَيَرْكَبُ لِلْعَصِيانِ ظَهْرَ حِصَانِ ١٩

وقد تأزر على توليد هذه الدلالة التقريرية كلا المستويين؛ التركيبي والتصويري، فمن حيث المستوى التركيبي نلاحظ ظاهرة التكرار في الصيغ الفعلية : تمسك، يركب، مع اختلاف معمولاتها، بكل ما يترتب على التوازي بين التكرار والاختلاف من مفارقة ينمو أثرها، حتى لنرى كفران النعمة وقد تحول - على مستوى الصورة - إلى جواد جموح تقبض يد كافر النعمة على عنانه، ثم يطرد هذا الفجور، ويعناصر من نفس الإطار، لنراه يجمع بين مركوبي لا ائتلاف بين طبيعتهما، ولا شرف في الجمع بينهما : كرامة لم يركبها إلا بمبادرة من غيره : « ما أركبته من كرامة »، وحصان يمتطيه في المعصية من تلقاء نفسه : « يركب للعصيان ظهر حصان »، وفي معصية من بادره بالكرامة على وجه التحديد.

وأيا ما كانت الحقيقة التاريخية في مصرع « شيب »، وسواء أكان موته بالسّم أم بالصرع أم برحى ألقى عليه، فإن ربط هذه الحقيقة بتلك العوامل القدريّة التي تفسر علو المدح وسقوط خصمه هو الذي يعنينا، وهو لا يعنينا إلا من حيث هو أحد التجليات التصويرية التي ألحّ عليها الشاعر، وإن كان قد أضاف إلى هذا التفسير القدري وترا إنسانيا جليدا يحسب لشبيب بدلا من أن يحسب عليه، فهو لم يسقط لمجرد أنه « غير منصور وغير معان »، بل :

نَنَى يَدَهُ الْإِحْسَانُ حَتَّى كَانَهَا      وَقَدْ قُبِضَتْ كَانَتْ بِغَيْرِ بَنَانٍ  
وَعِنْدَ مَنْ الْيَوْمَ الْوَفَاءُ لَصَاحِبٍ      شَيْبٍ وَأَوْفَى مِنْ تَرَى أَخَوَانِ

لشاعر الامتنان والإحساس بسابق الفضل كانت بمثابة قيود غير منظورة، قبضت يد شبيب عن التعلّي وكفّتها عن الإساءة، وحتى على افتراض غدره بتلك

المشاعر فهو لم يخرج عن المجهود في طبائع البشر من نزعات الهوى وانحرافات النفس، بل إنه في حجم الوفاء يعادل «أو في من ترى»؛ على الأقل لأنه كان في غدره وفيًا لطبيعته البشرية، هذا إذا صحَّ أن في الغدر وفاء.. لكنَّ الشاعر بهذا قد تحول بالإنكار والتفريع إلى الترفق في الحماس العلة، فلما وجدته لا يكتفى، أضاف إليه الترفق في الحماس العذر.

تنتهى القصيدة بمثل ما ابتدأت به من توجيه الخطاب إلى كافور مباشرة، وكأنها بهذا التماثل بين المفتوح والمختتم تريد أن توهمنا بأن «كافورا» مازال محور الاهتمام، برغم أن عدوه قد استأثر بجمل هذا الاهتمام أو كاد، بل إنها في إطار ذلك الخطاب تستغل نفس العناصر الملحية التي استغلتها أبيات المطلع، ومنها ما دعوانه «بالتصعيد الملحمي»، ثم تعليق هذا التصعيد بحركة ذلك السرَّ القدرى الذى يندّ عن فهم الإنسان وجهه معا :

فَضَى اللهُ يَكافورُ أَنْكَ أَوَّلَ	وليس يقاضي أن يُرى لك ثانى
فَمَسَّكَ تَخْتارُ الْقِيَّيْ وَإِنَّمَا	عن السَّعدِ يَرْمِي دونك الثَّقَلانَ ؟
وَمَالِكَ تُعْنَى بِالْأَمْسَةِ وَالْقَنَا	وَجَدُّكَ طَعْمَانُ بِغَيْرِ سِنَانِ ؟
وَلَمْ تَحْمَلِ السِّيفَ الطَّوِيلَ نِجَاحَهُ	وَأَنْتَ غَنِىٌّ عَنْهُ بِالْحَدَثَانِ ؟
أَرْدَلِي جَمِيلًا : جُدْتُ أَوْلَمْ تَجْدِيهِ	فَلِإِنَّكَ مَا أَحْبَبْتَ قِيَّ أَتْبَانِي
لَوْ الْفَلَكَ الدَّوَارُ أَبْغَضْتَ سَعِيهِ	لَعَوَّقَهُ شَيْءٌ عَنِ الدَّوَارِ <sup>(١)</sup>

يتجلى التصعيد - أولا - في الزعم بأن كافورا «أول لا ثان له»، كما يتجلى - ثانيا - في الربط بين مجرد مشيئته والفورية في تحقيق موضوع هذه المشيئة : «ما أحببت قى أتانى»، ويتجلى - أخيرا - في امتداد هذه المشيئة إلى نطاق لا تمتد إليه طاقة البشر :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه      لعوقه شيء عن الدوران

(١) انظر نصَّ القصيدة في الجزء الرابع من ديوان المتنبي - طبعة بيروت سنة ١٩٧٨ - ص ٢٤٢ -



ترى ماكنه ذلك «الشيء» الذى ينهض عن كافور بما يريد أن ينهض به؟ وكيف باكتناحه وقد اجتمع عليه من عوامل الإيهام والتعميم تنكير، من ناحية، وتكوين، من ناحية أخرى؟ هنا نتذكر ذلك «السّر» الذى اتخذ منه الشاعر منذ البداية مناطا لعلّو نموذج، فهما: «سر - شيء» مترادفان من حيث تعليق ذلك العلو بهما، ودورانه في إطارهما، بل إنك تستطيع - دون مجازفة - أن تضع في دائرة هذا الترادف كلمات أخرى مثل: السعد، الجدد، الحدثان، شريطة أن نفهم من هذا ترادف الدلالة الفنية، وليس مجرد الترادف بمعناه اللغوى الضيق.

بدلالة هذا الترادف الفني يتعلق تصعيد النموذج؛ فالسعد يرمى عنه، والقتلان - إنسا وجنّا - يقاتلان دونه، وحظه ينهض عنه بما تنهض به الرماح، وحوادث الدهر تقوم منه مقام السيف، وفي كل هذه الحالات نلمح قلة التحويل على الجهد الدائق والمسعى البشرى المؤثر، بل إن الشاعر يكاد يلغى هذا التأثير حين يطرح هذه الاستفهامات المتعاقبة التى تم عن نفى الحاجة إلى مثل هذا الجهد في ظل تحقيق «السعد» مرة، و«الجدد» مرة أخرى و«الحدثان» مرة ثالثة:

فمالك تختار القسي؟

ومالك تعنى بالأسنة والقنا؟

ولم تحمل السيف..؟

فإذا ضمنت إلى هذه الأساليب الاستفهامية ذلك الرجاء الذى يجعل جميل الممدوح دائرا في نطاق الإرادة، على حين يجعل إنحياز هذا الجميل دائرا في نطاق التسوية والاحتمال: أرذ لى جيلا، جدت أو لم تجد به، أمكنك أن تتساءل مرة أخرى: أترى مثل هذا النسيج الشعرى قد تمحض للدلالة الملدحية الخالصة، أم تراه أصبح على مشارف النقيض من هذه الدلالة حين قلّ اتكاؤه على ما به تتحقق بطولة البطل، ومابه تقاس شجاعة الشجاع، أو ما به يكون فضل ذوى الفضل بصفة عامة؟

حين يَمَّ التعبير عن علاقة الشاعر بمملوحه باستعارة بعض وجوه الصياغة الغزلية أو تغاليلها، فإن هذا لا يعنى فقط تحوُّلاً في طبيعة تلك العلاقة، من حيث إنها قد بلغت من العمق والتزُّه والخلوص إلى حدٍّ لم تُعد معه محكَّمة بما كان يحكم المديح التقليدى من بواعث الرغبة والرغبة، بل إنه يضيف إلى ذلك نوعاً من الإيحاء بالتكافؤ والنَّية بين طرفي تلك العلاقة، وكان الموقف لم يَعد موقف الأذن من الأعلى، بل أصبح موقفاً وشيخته الشاعر، والمُشاعر ليس فيها سيد ومسود، وليست فيها كفة راجحة وأخرى مرجوحة، وكيف يكون ثمة راجح ومرجوح في ظل ذلك التوازن الدقيق الذى يحكم مسار الرؤية الإبداعية في شعر المنتهى على امتداده، وفي مدائحه على وجه الخصوص، حيث لا تكتمل صورة المملوح إلا باكمال صورة الشاعر، وحيث لا يبدو ظل الأول إلا وقد اقترن به ظل الآخر مُسَامِئاً له في الحجم وطول القامة، ولا وجه للعجب من التكافؤ في مثل هذه الحالة، فإذا كان ذاك من الملوك فإن «فؤاد هذا من الملوك، وإن كان لسانه يُرى من الشعراء»<sup>(١)</sup>، بل إنه إن تساوى مع غيره من الشعراء في ظاهر الصفة، فقد أرى عليهم بنصيبه من جوهر هذه الصفة وحقيقتها؛ لأن شعره «في الشعر ملك»<sup>(٢)</sup>، ولا غرو أن يتكافأ المميز بالشعر والمميز بالسلطان.

ويترب على هذا رفض ما كان في الأصل مقياساً من مقياس العلاقة للذنية، رفض مقياس «الجود» و «العطاء» مادام يتحقق في ظل زمان «بجمل بالتلاق» و «بعد» يكثر على صاحبه من صفو العيش بقدر ما يكثره بعد الحبيب عن الحبيب :

(١) ديوانه : ج ١ - ص ٣٦.

(٢) نفسه - ج ٢ - ص ٣٧٤.

لَسْتُ أَرْضَى بِأَنْ تَكُونَ جَوَادًا      وَزِمَانِي بِأَنْ أُرَاكَ بِخَيْلٍ  
نَقَصَ الْبُعْدُ عَنْكَ قَرَبَ الْعَطَايَا      مَرْتَعِي مُخْصِبَ وَجْهِهِ هَزِيلٍ

وتأويل هذه الظاهرة على ذلك النحو قد يكون مفيدا في اكتشاف علاقات المبدع بمذوحيه، وفي اجتلاء علله الشعرى بصفة عامة، ولكنه هنا - وبالنسبة إلى القصيدة الماثلة على وجه التحديد - يصبح ضروريا لاقتناص إيماءات السياق، وإدراك ما توحى به هذه الإيماءات من هوامش دلالية.

ولقد تعمدنا أن نبدأ مراجعة هذه القصيدة من خواتيمها، أى من تلك الأبيات التى يتجه فيها المتن إلى سيف الدولة مباشرة، ودون أقتعة؛ لأن استغلال المعجم الغزلى فى مثل هذه الحالة يكون أكثر استرخاء للنظر، ولكننا لو ارتدنا من الخواتم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتا تتعاقب على الامتيلح من هذا المعين الغزلى، دون أن يؤدى ذلك إلى طمس الدلالة المدحية أو إغلالها، إذ تتراءى هذه الدلالة من خلال ذلك النقب الغزلى الشفيف، فى لحة هنا، أو إشارة هناك، أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملاسبات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقه كافورا، استطعت أن تدرك سر ذلك «الجوى» الذى يقوم مقام العصب من البنية العميقة للنص، والذى إن وشت به الخواتم مجرد وشاية، فقد أفصحته عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعرية من التفاف ومواربة :

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوِيَّ يَسْرُسُ      أَنَا أَهْوَى وَقَلْبِكَ الْمَتَّبُولُ  
كَلَّمَا عَادَ مِنْ بَعَثٍ إِلَيْهَا      غَارَ مَتَى وَخَانَ فِيمَا يَقُولُ  
أَفْسَدْتُ بَيْنَنَا الْأَمَانَاتِ عِيَاهَا،      وَخَلَّتْ قُلُوبُنَهْنَ الْعَقُولُ  
تَشْتَكِي مَا اشْتَكَيْتُ مِنْ طَرَبِ الشُّوقِ إِلَيْهَا،      وَالشُّوقِ حَيْثُ النُّحُولُ  
وَإِذَا خَافَ الْهَوَى قَلْبَ صَبٍّ      فَعَلَيْهِ لِكُلِّ عَيْنٍ ذَلِيلُ  
يُؤَدِينَا مِنْ حَسَنِ وَجْهِكَ مَادَامَ،      فَحَسَنَ الْوَجْهِ حَالُ تَحُولُ

وصلينا نصليكَ في هذه الدنيا، فإنَّ المقام فيها قليل  
 من رآها بعينها شاقه القُطَّانُ فيها كما تشقُّ الحُنُولُ  
 إنَّ تَرْتِي أَقْمَتْ بعد يياض فحميد من القناة الضُّبُولُ  
 صَحْبَتِي على الفَلَاة فتاة عادة اللون عندها التبديل  
 سترتك الحِجَالُ عنها ولكن بك منها من اللَّمَسِ تقبيل  
 مثلها أنت، لروحتي وأسقيت، وزادت أبها كما الضُّبُولُ<sup>(١)</sup>

نظالنا - لأول وهلة - جملة من المواد اللغوية التي اكتسبت ظلالا خاصة من خلال دوراتها في أنساق ذات طبيعة غزلية، ومن هذه المواد: الجوى، الرسول، أهوى، للمتبول، غار، خان، تشككي، اشتكيت، الشوق، النحول، الهوى، صب، صلينا، نصلك، الحجال، اللمس، تقبيل، أسقيت.

بيد أن هذه المواد وسواها لا تتمتع بقيمة شعرية إلا داخل علاقات بنائية خاصة، سواء أكانت هذه العلاقات تركيبية أم تصويرية؛ «فالجوى» لا يكون إلا حيث يشترك في حمله «الرسول» ومن يرسله، فيكون في إحساس الجميع به مدعاة لتلك الدعشة التي تصدر البيت الأول: «مالنا كلنا»، وتفسيرا لتلك القسمة التي تتوزع فيها تجليات الوجد بين مرسل قد استغرقه الهوى، ورسول أسقم الحب قلبه. كذلك لا تتحقق الحياة في القول - كواقعة تعبيرية - إلا مقترنة بالغيرة وناشئة عنها، وكلتاها لا تفصح عن كامل دلالتها إلا في إطار التكرار الذي تعنيه: «كلما» في صدر البيت الثاني، ثم في إطار الإيضاح الذي يحمله البيت الثالث، والذي يجعل عبء هذه الحيانة شركة بين عين أفسدت بسحرها أمانة الرسول، وعقل لم ينهض بما ألقى عليه من أمانة التوجيه وتسليد القصد، فتغلبت عليه رقة القلب.

ولانفتح تحت إغراء التبسيط السهل فزعم - في عبارة واحدة - أن الشاعر كان يجلو موقعه من سيف الدولة، حيث كان يصور موقعه من صاحبه أو موقع

(١) المتبول: الطويلة المعنى، التامة الجسم.

صاحبه منه، وبالمثل ينبغي ألا تتكلف ردّ كل معادل تصويرى فى تلك الرقعة الغزلية إلى ما يساويه من علاقة الشاعر بصاحبه، فنزعم - مثلاً - أن رسله إليها ليسوا إلا عدّالته ومزاحمه فى المكاتبة لدى سيف الدولة، وأن فساد الأسانات بينها ليس إلّا انقطاع جبال اللودة انقطاعاً انتهى برحيل الشاعر عن حلب، وأن الشمس التى سترتها الحجال وزادت بهاءً على أختها ليست إلّا رمزاً لسيف الدولة نفسه.

مثل هذا التكلف فى إسقاط لغة الشعر على مدلولات محددة، أو الافتعال فى تحويلها إلى رموز ذات مرموزات واضحة التخوم، يساوى فى خطره خطر التبسيط، إن لم يزد؛ ذلك أن الرمز لا تحمله الكلمة قدر ما يحمله الأسلوب، وإيجازه لا يتحقق عبر الدلالة الواضحة المفردة، قدر ما يتحقق عبر العلاقة التصويرية المركبة؛ ومن ثم فإننا إذا افترضنا أن وظيفة هذا السياق الغزلى وظيفة رمزية، فإن علينا أن نفتح بالبحث عن هذه الوظيفة فى مجموعة العلاقات التى يتشكّل منها هذا السياق، وطبيعة ما تكشف عنه هذه العلاقات من دلالة، ومدى شفاف هذه الدلالة عن المعنى الثانى، أو لنقل عن المعنى الرمضى، الذى يجعل لهذه الصورة الغزلية - أو التى تبدو غزلية - مكاناً داخل بنية القصيدة بوجه عام.

ولقد أشرنا إلى نموذج من هذه العلاقات استغرق الأبيات الثلاثة الأولى، وتمثّل مفزاه فى تلك «الحياة» المشتركة بين رسول ومرسل إليه، والتى كان ضحيتها فى كل الحالات هو المرسل، أو الشاعر، ولكنّ هذا النموذج ليس فريداً فى إيماثه إلى صحابات الكدر التى خيمت بظلمها على صلات للتنبى بسيف الدولة، والتى أسهم فى خلقها مدعو الصداقة قبل الصرخاء من الأعداء، فبالإضافة إليه يمكن لمع هذه العلاقات التى نكتفى بإيجاز الحديث عنها، عزوفاً عن استرسال لا حاجة إليه :

#### ● النموذج الثانى : (يستغرق البيتين الرابع والخامس) :

العلاقة فيه ثنائية الأطراف : الغائب - الحبيبة، المتكلم - الشاعر، ويشاركان فى تشكّى الشوق أو ادّعائه، ولكن هذا الاشتراك سرعان ما يتقوّى، لأن حقيقة

الشوق لا تثبت إلا بالدليل، وهو متوفر في تحول المتكلم، على حين لا ينهض هذا الدليل بالنسبة إلى الغائب

### ● النموذج الثالث : (يستغرق اليتيم السادس والسابع) :

علاقته ثنائية كذلك. وجه المخاطب فيه لا يتجلى للمتكلم بالقدر الذى يشتمى، نعى بالقدر الذى تسمح به تلك الحقيقة الجزئية، وهى أنه لا دوام للجبال، وتلك الحقيقة الكلية، وهى أن الدنيا بأسرها إلى زوال.

### ● النموذج الرابع : (يستغرق الأبيات الثلاثة الأخيرة) :

علاقته ثلاثية الأضلاع : المتكلم، الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، وفي التقاء أول هذه الأضلاع ثنائيا وثالثها يمكن الباعث الأصلي Motive لهذه العلاقة، فهو منفعل وكلاهما فاعل، وإن يكن جوهر الفعل سلبيا ومضنيا في الحالتين : «لَوْحَتْنِي وَأَسْقَمْتُ»، هذا على حين تشكل من التقاء الضلعين الآخرين بمخاصة : الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، علاقة داخلية أو إضافية، تختلف فيها أولاهما عن ثانيتهما في سفور اللون وتبذله، وتتميز فيها أخراهما بالاستتار وازدياء البهاء، وإن اجتمعا - بعد - فيما توحيه حقيقة الشمس من سناء وإشراق.

يمكن القول إن هذه العلاقات هى التى تحمل من ظلال الدلالة ما يتجاوز الغلاف الغزلى المجرد، فمن السهل أن تتدرج من حقيقة عدم التساوى بين شوق صادق وشوق مزعوم إلى حقيقة عدم التساوى في حجم وطبيعة الشاعر التى تصل المبدع بصاحبه، ومن السهل أن نقرن بين الحسن الممتع - برغم تحول الحال - وذلك الزمان «البخيل» بروؤية سيف الدولة، وليس من الصعب - كذلك - أن نربط ما بين الانفعال السلى بما عافته «تبديل اللون» و «الإسقام» وتلك الوشائج المتوترة المروضة التى كانت بين الشاعر وعدوه بعد أن فارق أولها ثانيها فراقه المدوى.

يزداد توجه السياق الغزلي ناحية المملوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذى يُطرح دون ترقب ردّ أو انتظار إجابة ، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهة ثانية، ثم لأن غايته - أخيرا - تحليل السائل وهدمته لفهته وإعانتته على طول الطريق، فى غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه :

نحن أذرى وقد سألنا بنجد      أقصير طريقنا أم يَطُول  
وكثير من السؤال اشتياق      وكثير من ردّه تعليل  
كلّما رَجَبت بنا الرّوض قلنا      حَلَب قهْطنا وأنت السَّيل  
فيك مرعى جِئادنا والمطايا      وإليها وجِئُنا والسَّميل

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدقّ ما عرفته وجوه الصياغة الغزلية، وبخاصة لأنه اقترن ببعض الأسرار التعبيرية التى لا تخلو من دلالة ، فاستخدام الصيغة الاسمية فى الاستفهام عن قصر الطريق (أقصير طريقنا) يوحى بثبات الدلالة، أو لنقل بثبات الصفة، على حين أن استخدام الصيغة الفعلية فى الاستفهام عن طوله (أم يطول) يوحى بتجددها، فكانه كلما قطع مرحلة من الطريق استجدّت أخرى، أما التكرار (وكثير من السؤال... وكثير من رده) فإنه فوق دلالة الصريحة على تطابق الكثير من الرد مع الكثير من السؤال ، يحمل من معنى العموم ما يقضى إلى تكثيف موضوع السؤال والرد، بل وما يقضى إلى إيهام شخصية السائل نوعا من الإيهام، على الرغم من تحدد هذه الشخصية سلفا، فهو - على التحقيق - من يسأل، وهو من يشتاق، وهو من يتعلل بالجواب، ولكنه ينأى عن طرح نفسه على هذا النحو من المباشرة.

ومثل هذا التعبير الملفوف تم الموازنة بين «الروض» و«حلب»، فإذا كانت حلب هى القصد والغاية، فإن هذه الرياض - مهما تنوعت وتكررت تبرحيها بالزائر - ليست سوى طريق إلى هذه الغاية، ثم إن كانت هذه الرياض مرعى للمطايا والخيول، فليس لها من قيمة سوى ما تمثله الوسيلة من إعانة على بلوغ الغاية، تعنى إنجاز المسيرة إلى حلب فى سرعة ودون توقف، فإذا استبدلنا بحلب

سيف الدولة، وهو استبدال مشروع في منطق العلاقات المجازية، فقد لا يكون شططا أن نستبدل بالروض - جمع روضة - أولئك الذين أَلَم بهم الشاعر - في غيته عن أميره - من ولادة الأمصار الإسلامية ورجلها، فقد كان يترنل بهم وعينه على حلب، وقد كانوا يرحبون به وقلبه معلق بصاحبه لا يتحول ولا يريم :

والمَسْمُونُ بالأمير كثير      والأمير الذي بها المأمول  
الذي زَلَّتْ عنه شرقا وغربا      ونَدَاهُ مُقَابِلِي مَا يَزُولُ  
ومعى إِنَّمَا سَلَكْتُ، كَأَنى      كُلُّ وَجْهٍ لَهُ يَسُوجُهُ كَفِيلُ

وإذا كانت «حلب» هى «القصد»، وليس سواها من قصد، فإن أميرها هو الأمل، وليس سواه من أمل، وقد لعب عنصر المفارقة دوره المهود في جلاء هذه الدلالة، فعلى حين يوجد الكثيرون تمن لهم من الإمارة شكلها ولقبها، فإن حقيقتها لا تتجلى إلا في سيف الدولة وحده، وإذا كان قد فارق فشرق وغرب، فإن عطايه معه حيثما سار، فإ يتوجه وجهه إلاً كفلت له أن يواجه هذه العطايا.

ومع تحول الأسلوب إلى اللحن الصريح نمنح وجوه الصياغة إلى الموروث، وتصبح أكثر انكاء على تقاليد البنية للدحية وصورها، وإن لم تحمل مع ذلك من خصوصية المنهى وطريقته الأدائية المتميزة، فحيث يكون المقام «للندى» وما يقترن به من ملامة اللاتمين نلحظ استغلال المقابلات - وبخاصة اللفظية منها - بين العلول والمعلنول، وبين إحياء مواليه بالنعم وقتل أعدائه بها :

وإذا العَدْلُ فى الندى زار سمعا      ففداه العَنُول والمعنُول  
وموالٍ تُحْيِيهِمْ مِنْ يَدَيْهِ      نَعَمْ غَيْرُهُمْ بِهَا مَقْتُول

فإذا تطورت الصورة إلى تفصيل هذه النعم التى نعى وتقتل، رأينا هذا التفصيل يقترن بتوازي بنيات التركيب :



فَرَسَ سابق، ورُمح طويل ودَلاصَ زُغَفٌ<sup>(١)</sup> وسيف صقيل  
ثم إذا كان المجال مجال التصرف في هذه النعم، نعني استغلال هذه العدة  
القتالية فيما يجسّد شجاعة الممدوح إزاء عدوه، وجدنا تَجَلّيات هذا المعنى تجمع  
ما بين التقرير والمبالغة، أو ما بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية :

كَلَمَّا صَبَحَتْ دِيَارَ عَدُوِّ قَالَ : تِلْكَ الْغُيُوثُ، هَلِي السُّيُوفُ  
دَهَمَتْهُ تُطَايِرُ الزَّرْدَ الْمُحَكَّمِ عَنْهُ كَمَا يَطِيرُ النَّسِيلُ  
تَقْنِصُ الْخَيْلَ خَيْلُهُ قَنَصَ الْوَحْشِ وَيَسْتَأْسِرُ الْخَمِيسَ الرَّعِيلُ  
وإذا الحرب أفرضت زَعَمَ الهولُ لعَيْنِهِ أَنَّهُ قَهْوِيلُ

فغارتم على العدو صبحا لا تقع إلا حيث يبدأ الوهم في المبالغة بتصويرهم  
« غيوثا » مرة، و« سيولا » مرة أخرى، وتجزيقهم للدروع حتى يتطاير زردها - والزرد  
حلق الدرع - لا يكمل إلا وقد استدهى صورة الريش حين يتساقط من الطير  
فيحمله الهواء، أما خيله - خيل سيف الدولة - فتصيد خيل عدوه تصيد  
الوحش، ولا تقع هذا حتى تضيف إليه مقدرة الجاهة الصغيرة منها - الرعيل -  
على أسر الجيش العظيم.

وإلى هذا الحد كانت تَجَلّيات الممدوح في الوسائل أكثر مما هي في الذات،  
نعني أن الفعل كان لمواليه وعتاده وخيله، غير أن هذا المقطع لا ينتهي إلا وقد  
أضحى الممدوح نفسه محورا للصورة؛ إذ يتحول هول الحرب في عينيه إلى مجزء  
تهويل لا تخشى عاقبته، ولا تعلق بالنفس مخافته.

وقد تم هذا التحول في إطار تعلق شرطي يفيد التلازم الضروري بين الشرط  
والمشروط، وهو نفس الأسلوب الذي سيتبعه الشاعر في البيتين التاليين للإشارة إلى  
تلازم مماثل، وإن تكن أطراف هذا التلازم مختلفة في الحالتين :

وإذا صَحَّ فالزمان صحيح وإذا اغْتَلَّ فالزمان عَلِيلُ

(١) الدلاص: الدروع الملساء، الزغف: المحكمة النج.

وإذا غاب وجهه عن مكانٍ فيه من ثنائه وجهه جميل  
 نفس علاقة التلازم، ولكن مع اختلاف مكوناتها، محورها هنا هو التوضيح  
 للملوح، وبه يتعلق «الزمان» صحة واعتلالا، وبه - أيضا - يتعلق «المكان»،  
 سواء أكان حاضرا بشخصه أم بجميل ذكره وطيب الثناء عليه، وكأنه بمجموع  
 علاقاته بالزمان والمكان على هذا النحو يستقطب حركة الوجود بأسرها، فلا تكاد  
 توجد إلا وهو منها بمثابة القطب، وربما لم ننس بعد أن هذا النمط من التصور قد  
 تردد في أعمال أخرى للشاعر، وعلى وجه التحديد في بعض مواقفه تجاه كافور،  
 وبخاصة في قصيدته الأنف تناولها، مما يشير إلى اقتران هذا النمط بالظاهرة المدحية  
 في شعره بعامة.

يقوم الوجه الإيجابي للملوح باستدعاء الوجه السلبي لعدوه، فلا تكاد نطالع  
 صورة الأول، إلا وفي مواجهتها، أو على حواشيها، صورة الآخر صريحة أو  
 مضمرة، وتفسير ذلك لا يحتاج إلى كبير عناء، لأن عالم الشاعر كان من الصراع  
 والجيشان والتفجر بحيث لا يدع مجالاً للحيدة أو الوسطية، فلا مكان عنده للألوان  
 المحايدة، والناس لديه حبيب أو عدو، وعيظ الأول موزع بين اللوالى والخصوم،  
 وحتى هؤلاء الخصوم يلومهم ليسوا على شاكلة واحدة، فمنهم من يهاجم بالعداوة  
 ويكشف بالحق، ومنهم من يظهر الودة ويطوى جوائحه على الضغينة، ومن ثم  
 تتنوع وسائل التعبير عن الفريقين، حيث يغلب في الحالة الأولى استخدام  
 التسميات المباشرة والصفات الصريحة، على حين تسود في الحالة الثانية نبرة الإيحاء  
 والتعريض :

ليس إلاك يا على مُمام	سيفه دون عرضه منلول
كيف لا يأمن العراق ومصر	وسراياك كونها والخبول
لَوْ تَعَرَّفْتَ عن طريق الأعداى	رَبَط السُّدُرَ خيلُهُم والتَّخيل
وقدَى مَنْ أَعَزَّهُ الدَّفْعُ عنه	فيهما أنه الحَقِيرُ السَّلِيلُ

فلتبات الهمة وحماية العرض للملوح يقترن بتفجها عن غيره على سبيل

الحصر، ودخول العراق ومصر في نطاق هذه الحماية يرشح - نوعا من الترشيح - من يتوجه إليه هذا النقي؛ إذ لم يكونا تابعين لسيف الدولة حتى يتحمل تبعه اللود عنها، وتحقيق الأمن لها «بالسرايا والخيول»، ومع ذلك، فلولا قيامه دونها لأوغل الأعدى - يقصد الروم - فيها، حتى يربطوا خيلهم بما فيها من سدر ونخيل، وساعتها يعلم من أعزّه دفع سيف الدولة عنه - يعرض بكافور وآل بويه - أنه الحقيق الدليل بغلبة العدو إياه.

وهكذا نجعل في مقابلة التوفج المملوج نموذجين من المخالفين، أحدهما يتدرج في نطاق الدلالة العلة لمفهوم «الأعدى»، والثاني تتكفل به دلالة التلميح للبشوة في تضاعيف السياق، وعلى كل حال فإن الشاعر لا يدع آيا منها حتى يزيده تخصيصا، سواء أكان هذا التخصيص بالنسبة للبشوة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الأول، أم بالصفة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الثاني :

أَنْتَ طُولُ الْحَيَاةِ لِلرُّومِ غَايَ      فَمَتَى الْوَعْدُ أَنْ يَكُونَ الْقُقُولُ  
وَسِوَى الرُّومِ خَلْفَ ظَهْرِكَ رُوم      فَعَلَى أَيْ جَانِبِكَ تَمِيلُ  
قَدْ نَاسَ كُلَّهُمْ عَنْ مَسَاعِيكَ      وَقَامَتْ بِهَا الْقَتَا وَالْتَصُولُ  
مَا أَلَدَى عِنْدَهُ تُدَارُ الْمَنَآيَا      كَأَلَدَى عِنْدَهُ تُدَارُ الشُّمُولُ

وكالعادة، يتدرج النسق التعبيري من دلالة تقريرية :

أنت طول الحياة للروم غايَ  
وسوى الروم خلف ظهرك روم

إلى دلالة إضافية ينهض بها الأسلوب الاستهامي في الحالتين :

فمتى الوعد أن يكون القُقُولُ ؟  
فعلى أي جَانِبِكَ تميل ؟

إنها إذن رحلة الغزو ومسيرة الجهاد المستمرة استمرار الحياة نفسها، والتي لا تلبس لها - حتى الآن - من نهاية، وحتى هذه النهاية، على افتراض حلولها،

لا تزيد عن أن تكون بداية لفصل جديد من فصول ذلك الصراع الذي قدر عليه خوضه، فأمامه الروم، وخلفه من أمراء المسلمين من لا يقلون عن الروم ضراوة في العداوة، وسواداً في السرية، وبين نارى العداوة المعلقة والخفية لا يكون ثمة مجال للتوقف، بل يكون الخيار الوحيد المطروح : بأيهما يبدأ، وعلى أى الجانبين يحل.

ذلك الحيط الدقيق الذى يفرق بين أمراء الظاهر وأمير الحقيقة لا تفلته أصابع الشاعر حتى يستغله في التفرقة بين روم العلانية وروم السرية، وربما كان لسان الفريقين أشد خطورة في يقين الشاعر، لأنه لم يقنع في تحديده بتلك اللمحة السرية : «خلف ظهورك»، بل مضى في تغذية هذا اللمع بأكثر من طريقة، تارة بوصفهم بالقصور عن جليل مساعيه : «قعد الناس كلهم عن مساعيك»، وتارة أخرى بتحقير ما يشغلون به من هموم العيش، فليس سواء من تتعلق همته بأمور الحرب والقتال ، ومن تقعد به عزيمته عند حدود اللهو ومجالس الشراب.

ما الذى عنده تدار المنايا كالذى عنده تدار الشمول

وإذا كنا نذكر أننا قد بدأنا قراءة هذه القصيدة من خواتيمها، فقد نذكر أيضاً أن الشاعر في هذه الخواتيم كان يواجه مملوحه مباشرة، وبدون أقنعة، نعنى بدون إسقاطات على نماذج غزلية، وبدون مواربة في الرمز إلى الآخرين، وحتى حينما يستغل بعض الوحدات التى اكتسبت خلال دورانها بعض الظلال والمساوئ العاطفية، كالبخل بالرؤية، والبعد، والقرب، نراه يوظفها بما يحلو علاقته بالملوح جلاء صريحاً لا مراوغة فيه :

لستُ أَرْضَى بِأَنْ تَكُونَ جَوَاداً	وَزِمَانِي بِأَنْ أَرَاكَ بِخَيْلُ
نَغْصَرَ الْبُعْدَ عَنْكَ قُرْبَ الْعَطَا	مَرْتَعِي مُنْخَصِبَ وَجْهِهِ هَزِلُ
إِنْ تَبَوَّأْتَ غَيْرَ دُنْيَايَ دَاراً	وَأَتَانِي تَيْلُ فَنَأْتِ الْمُنَيْلُ
مِنْ عَيْدِي إِنْ عَشْتُ لِي أَلْفُ	كَافُورٍ، وَلِي مِنْ نَدَاكَ رَيْفُ وَنَيْلُ
مَا أَبَالِي إِذَا اتَّقَتْكَ الرِّزَايَا	مَنْ دَهَنَهُ حَبُولُهَا وَالْمُخْبُولُ

هكذا تسقط الأئمة عن كل أطراف العلاقة دفعة واحدة؛ تسقط عن الملاح  
الحب، وعن الممدوح المحبوب، بل وتسقط - وهذا هو الأهم - عن الآخرين،  
« روم الخلف »، « القاعدين عن المساعي »، والقائمين بإدارة « الشمول »، تسقط  
ليبرز من تحتها ألف وجه كوجه كافور، هذا الذى رغب عنه الشاعر واجتوى  
رحابه، ثم راح ونممه - كنوع من الاستعاضة الداخلية - يهول له أنه أصبح سيّدا  
لألف مثله، بعد أن كان واحدا من جملة رعاياه.

توازن هذه الاستعاضة الداخلية، حيث يقوم حلم اليقظة بديلا عن حقيقة  
الواقع، ووسيلة لتهدئة هذا الواقع والانتقام منه، مع الاستعاضة بمطاء الممدوح  
« ونداء » عن ريف مصر ونيلها، كما توازن هذه وتلك مع الاستغناء بسيف  
الدولة عن كل من عداها، والقناعة بسلامته عن كل من تصيبه « حبول » الدنيا  
- دواهيها - و « خبولها » - آفاتها - ، فليس فى أى منها ما يكرهه إذا كان  
صاحبه بمنجاة من الرزايا.

ولعلنا لا ننسى ونحن نطالع هذه الخواطر، وما نصح عنه من اعتقاد جملة  
الآمال بالممدوح وحده، وتعلق الوجود الشعري به ودوراته حوله، حتى لو اتخذ الشاعر  
دارا غير داره ودنيا غير دنياء - لعلنا لا ننسى أن هذا القليل من الخواطر راود  
الشاعر تجاه ممدوحه من قبل ومن بعد، بل وراوده إزاء بعض من مدحهم ثم عاذ  
فهمهم ككافور، فلم تزل فى مسامعنا أصداؤه قوله فى ذلك الأخير:  
ولكنك الدنيا إلى حبيبة فما عنك لى إلا إليك ذهاب

واعتقادنا أن تردد الدوائر التصويرية على هذا النحو، برغم تنوع النماذج التى  
نيطت بها هذه الدوائر، واختلاف المواقف التى قيلت فيها، لا يعكس تناقضا فى  
علاقات الشاعر، أو اضطرابا فى مواقفه من ممدوحه، بقدر ما يتم عن ديمومة  
الرؤية الإبداعية وتكامل زواياها، فلم يكن المتنئى يرى فى كافور أو سيف الدولة أو  
من عداهما إلا تجسيدا للمثال الأعلى الذى قضى حياته يتطلع إليه ويبحث عنه،

وقد يحبط أمله في واحد من تجليات هذا المثال فينصرف عنه هاجيا أو شاكيا،  
ويروح يتعلق بآخر. وبين اليأس والرجاء قد تتغير الأسماء والأشكال والملابسات،  
ولكن المعنى الكامن وراءها واحد لا يتغير، والقيمة المستوحاة منها ثابتة لا تتبدل،  
وفي هذا سرّ اتساق العالم الشعري وتناغم معطياته الفنية.

## المبحث السادس

المعجم الإيقاعي في شعر المتنبي





تميل دراسة الإيقاع في الشعر العربي إلى تحكم المقاييس الكمية Quantitative ، أكثر مما تميل إلى رصد السمات النوعية Qualitative لهذا الإيقاع ، نعى بذلك أن طول المقطع اللغوي وقصره ، وعدد المقاطع التي تتشكل منها التفعيلة على نسق معين ، ثم عدد التفعيلات التي يتكون منها نظام البيت الشعري ، كل هذا قد استغرق من الجهد والاهتمام أكثر مما استغرقته التجليات النوعية للإيقاع ، سواء تعلقت هذه التجليات النوعية بالنبر أو التنغم ، أو بطبيعة الخصائص الصوتية ونسبة ما فيها من تكرار أو تنوع .

وحق ذلك للمنظور الكمي الذي كان بؤرة الاهتمام في أغلب الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر العربي ، انصرفت فيه العناية إلى التقعيد والتشظير أكثر مما انصرفت إلى التطبيق المنهجي المنظم على أعمال شاعر بعينه ، ثم على أعمال مجموعة أو مجموعات مختلفة من الشعراء ، الأمر الذي كان يسمح - لو وجد - بتكوين فكرة واضحة عن المعجم الإيقاعي لشاعر أو أكثر ، ومدى ثراء هذا المعجم أو اكتنازه ، وحظه من القطعية أو التنوع ، وفورانه في إطار أوزان بذاتها ، أو انتشاره داخل العالم الرحب للموسيقى الشعرية ، بغية اقتناص إمكاناتها الإيقاعية المختلفة ، والإفادة مما عسى أن تتمخض عنه هذه الإمكانيات من سخاء المقارنة النغمية .

ويتضمن المعجم الإيقاعي حصرا كاملا لتناج الشاعر ، ثم تصنيف هذا التناج طبقا للأوزان الشعرية التي صيغ فيها ، ثم إحصاء هذه الأوزان وقياس نسبة تنوعها وترددها ، ومن هذه النسبة يمكن استنباط ميل الشاعر نحو أنماط موسيقية بعينها ، وحجم الرقعة الإيقاعية التي يتحرك فيها ، كما يمكن - بالطريقة ذاتها - مقارنة هذه الأنماط بنوعية التجارب الشعرية التي عاجلها المبدع ، برغم أن هذه المقارنة لا تخلو في بعض نتائجها من مراوغة ، بل قد لا تنجو من خداع صريح ، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الوزن الواحد يمكن أن يقبل - من الناحية النظرية - شتيئا من القصائد ذات التجارب المختلفة والمناهج الصياغية المتنوعة ، وتزداد هذه المراوغة حين تتخذ تلك المقارنة نماذجها من الشعر القديم ، لعلنا أن كثرة هذه النماذج كانت - ولو

من حيث الظاهر - تجميعية، يقترن النسب فيها بالوصف، وقد يفضى هذان إلى مديح؛ وقد يجتمع إلى هذا كله شكوى الدهر أو التبصر في عبر الأيام؛ ومن ثم يظل الاحتكام إلى مبدأ تصنيف الأغراض الشعرية - في قياس مدى الموازنة بينها وبين إيقاعات بذاتها - دائرا في إطار الافتراض المحض، وهو حالة مزاجية للنقاد، قبل أن يكون واقعة ماثلة في نتاج المبدع.

وهكذا تكون النتائج التي يمكن أن تقترب على قياس نسبة التنوع في المتن الإيقاعي ونتائج وصفية أكثر منها معيارية، وهي إن أفضادت في رصد الخريطة العروضية لاتجاه أو لمصر شعري، فإنها قد تكون أعظم فائدة فيما لو تضامنت هذه الخريطة ومثيلاتها. بنية الوقوف على الميول الإيقاعية للشعر العربي في جملته، والتأكد بطريقة علمية إحصائية من الأوزان المستخدمة فعلا، ونسبة دورائتها، وضمور بعضها تحت تأثير عوامل الزمان والمكان، وبقطة بعضها الآخر تحت تأثير العوامل ذاتها، وتلك جميعا - فيما تحسب - نتائج مشروعة. أما القفز من هذه المؤشرات الإحصائية إلى تقنين علاقة الإيقاع بنوع العاطفة أو الموضوع أو الغرض، فأمر لا يخلص تماما من الذاتية، والتقنين القاطع فيه غير وارد، فضلا عن أن المحاولات التي بذلت بصدده لم تلق نجاحا يذكر، وظلت - على العموم - رهينة اجتهاد أصحابها.

وبرغم تعدد هذه المحاولات، وتباين مستويات التقنين فيها، فإننا نجترئ منها هنا بمثالين ربما كانا وثيق الصلة بموضوع هذه الدراسة، وفيها غناء لمن يريد أن يتبين حظ هذه المحاولات من التوفيق. أما المثال الأول فيحاول الربط بين وزن الكامل والتجارب الشعرية التي يغلب عليها طابع التفتي وجيشان العاطفة؛ فهو وزن «كأنما خلق للتفتي المحض، سواء أريد به جد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال. ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل، قبل أن يصيخوا فيه أو

ينجحوا... وقد كان أبو الطيب المتني من رجال التأمل والحكم والوثبات العقلية العميقة، وقد أدرك بفطرتة الصادقة أن البحر الكامل لم يخلقه الله له فتحناه، في الكثير الغالب، على أنه قد تعاطاه في بعض قصائده<sup>(١)</sup>.

وهذا كلام شطره الأول لا يخلو من غموض، وشطره الأخير لا يسلم من جدل؛ إذ ما المقصود «بالتفتي» و«الدندنة»؟ وأي شجر لا «يهجم على السامع مع المعنى والمواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها»؟ ثم كيف تحلى أبو الطيب وزن الكامل في الكثير الغالب، مع أن واقع الأمر بخلاف ذلك؟ واقع الأمر يؤكد أن للمتني من وزن الكامل قرابة عشرين مقطوعة، ونحو ست وعشرين قصيدة كاملة، استغرقت جميعها ما يناهز ألف بيت من ديوان ذلك الشاعر، فكيف نفتتح بعد هذا بأنه كان يتحلى ذلك القسط من الخياط الإيقاع؟ بل كيف يمكن التسلم بقلة ما نظمه فيه، مع أن ذلك القسط يحتل المرتبة الثانية - بعد الطويل - من حيث نسبة التردد في المعجم الإيقاعي للشاعر!!

أما المثال الثالث من تلك المحاولات فرمما كان أقل تحكما في الربط بين نمط الإيقاع ونوع التجربة الشعرية، وهو لا يفترض علاقة احتمية بين وزن محمد وشعور بعينه، بل يجعل هذه العلاقة دائرة مع عدد المقاطع الصوتية قليلة وكثرة؛ فشاعر اليأس والجزع تقتضي - عادة - وزنا طويلا كثير المقاطع، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر تطلبت مجرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب، أما الحماسة الثائرة والفخر الجارف فيتبعهما النظم من مجور قصيرة أو متوسطة، فإذا هدأت الحماسة وأتزن الفخر جاء في أوزان طويلة كثيرة المقاطع. والملح «ليس من الموضوعات التي تكفل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجلد به أن يكون في قصائد طويلة ومجور كثيرة المقاطع... أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل

(١) الدكتور عبد الله الطيب المهنوب - للرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ط ١ - مصر سنة

١٩٥٥ - ج ١ - ص ٢٦٤، ٢٦٥.

على وَلِهٍ ولوعة، فأحرى به أن ينظم في محور قصيرة أو متوسطة، وألا تطول قصائده»<sup>(١)</sup>

ولسنا ندرى كيف تكون التجربة شعرا دون أن «تفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب» ؟ فإذا كان المقصود خفاء هذه الانفعالات في قصيدة الملح، فإن الصورة الشعرية في جملتها - مدحا أو غيره - ليست سوى قناع يظلل المشاعر ويضفي عليها نوعا من الموضوعية الفنية، وإذا كان المقصود ربط قصيدة الملح بالحافظ رغبة أو رهبة، والخلوص من ذلك إلى نتيجة مؤداها ضعف اقتناع الشاعر بما يقول، ومن ثم قلة انفعاله به، فإن ذلك الحديث عن الحافظ يصود بنا مرة أخرى إلى الاجتهادات الذاتية، فالباحث على القول من شأن صاحبه، أما نحن - جماعة المتلقين - فلا يعنينا سوى القول نفسه وقد تجسد في شكل فنى.

ثم هل كان مثل أبى تمام في تغنيه بالمتعمم، والمنتهى في تغنيه بسيف الدولة، إلا مقتنعين - على الأقل من الناحية الفنية - بالمخوض الذى يرمعانه لبطل ذى نفحة ملحمية خالصة ؟ على أية حال لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن هذه المحاولة قد أنصفت من نفسها حين عادت إلى تقليص جرة المياريية في المقولة السابقة، أو حتى إلغائها كلية؛ إذ يحسن «ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخيير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا في كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تخيير الوزن أو لم يحسن الاختيار»<sup>(٢)</sup>، وهى إشارة إن وردت في مقام التقييد والتعقيب، فإن فيها من القصد ما لا يحتاج إلى مزيد من التعليق.

غير أن البحث فى الإيقاع باعتباره واحدا من مستويات الأداء فى عمل بعينه، لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على دراسة المعجم الإيقاعى فى جملته،

(١) الدكتور إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - ط١ - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٢ - ص ١٧٨.

(٢) السابق - ص ١٨٠.

فبالإضافة إلى ما توفره تلك الدراسة من قياس نسب الثبات والتنوع في أنماط الموسيقى الشعرية، نراها - أيضا - من صميم ما ينبغي أن يعنى به دارس بنية القصيدة العربية، لما الإيقاع إلا المستوى السطحي لتلك البنية، وإذا كانت التراكيب والأساليب تتعامل مع هذه البنية تعاملًا أفقيًا، فإن الإيقاع يوطر هذه التراكيب والأساليب تأطيرًا رأسيًا، مشكلًا بها ومعها وحدة إبداعية يحكمها الانسجام والتفاعل. وليس لاختيار شعر المتنبي نموذجًا لقياس هذا المعجم الإيقاعي معنى خاص، إذ يمكن البدء منه، كما يمكن البدء من نتاج غيره من الشعراء، المهم أن نبدأ، وأن يكون لدينا الاقتناع الكافي بأنه قد آن الأوان لتتضمن منجزات الدرس الأدبي مؤشرا إحصائيًا دقيقًا باتجاهات هذا المعجم، ومدى تنوعه، وحجم تطوره، طبقًا لتطور مفهوم الشعر من جهة، ولتطور الذوق الموسيقي من جهة أخرى. نقول هذا وفي اعتبارنا أن إبداع أبي الطيب - على وجه الخصوص - كان ميدانًا لبعض الاجتهادات الرائدة في هذا الصدد، غير أن هذه الاجتهادات كانت في مجملها تقريبية، وقد أعوزتها صحة الإحصاء، ومن ثم سلامة النتائج، الأمر الذي دفعنا إلى تجاوزها، محتكين في ذلك إلى فحص مستأنف، واستقراء دقيق جهد الطاقة، لشعر المتنبي المنشور في ديوانه ذى الأجزاء الأربعة<sup>(١)</sup>.

وقد بلغت المادة الشعرية التي تم قياس نسبة التنوع طبقًا لها، خمسة آلاف بيت، وخمسةائة وستة وخمسين بيتًا، هي جملة ما وصلنا من شعر المتنبي. وتوزعت هذه المادة ما بين مائتين وثلاث وثمانين قصيدة ومقطوعة، وقد رُوعي عند إحصاء هذه المادة، ورصد ملامح التنوع والتكرار فيها، اعتباران، قد يكون من المفيد أن ننتبه إليهما قبل النظر في معطيات هذا القياس.

أما الاعتبار الأول، فهو أننا أدرجنا مجزئات الأوزان ضمن المادة الشعرية للبحر الذي تنتمي إليه، بغض النظر عن عدم تمامها؛ إذ المقصود من المعجم

(١) رجعنا في هذا المقام إلى: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء المكي - نشر دار المعرفة -

بيروت سنة ١٩٧٨م.

الإيقاع هو الوقوف على نسبة تردد إيقاع بعينه، وهذا الإيقاع يتحقق بالوزن المجزوء كما يتحقق بالوزن التام، فضلا عن أن هذه المجزوءات - بطبيعتها - قليلة في شعر المتنبي، ولا يتجاوز ما نظم فيها قصيدة واحدة من مجزوء الرجز، وثلاث مقطوعات قصار، إحداها من مجزوء الرجز، والثانية من مجزوء الكامل، والثالثة من مجزوء الرمل.

وأما الاعتبار الثاني، فهو أننا آثرنا احتساب مخلع البسيط ضمن المادة الشعرية للبسيط، لنفس السبب الذي أئنا إليه في الفقرة السابقة، وليس خافيا أن مخلع البسيط قليل الاستعمال، ليس في شعر المتنبي وحده، بل في الشعر العربي كله، والقليل الذي ورد منه في شعر المتنبي لا يؤثر بحال على سلامة النتائج التي وصلت إليها هذه الدراسة، والتي يمكن الوقوف عليها من خلال الجدول الإحصائي التالي :

مسلسل	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	١٦٨٤	٣٠,٣%
٢	الكامل	٩٢٧	١٦,٧%
٣	البسيط	٨٠٧	١٤,٥%
٤	الوافر	٧٦٣	١٣,٧%
٥	الخفيف	٤٦٥	٨,٤%
٦	المنسرح	٣٥٥	٦,٤%
٧	المتقارب	٢٧٨	٥,٠%
٨	السرعي	١١٨	٢,١%
٩	الرجز	١٠٩	٢,٠%
١٠	المجتث	٣٦	٠,٦٥%
١١	الرمل	١٤	٠,٢٥%

## معطيات القياس :

من الجلي أن أبا الطيب في معجمه الإيقاعي لا يتحرك في كل المساحة الموسيقية التي استوعبها العروض العربي من الناحية النظرية، فمن بين الأبحر الخمسة عشر التي حصرها الخليل بن أحمد ضمن دوائره الخمس، وما استدركه عليه الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة، ٢١٥هـ) من وزن المتدارك، نرى حركة المنتهى مقيدة بأحد عشر بحرا لا تزيد، بل إن من بين ما استخلمه بحرين يعتبر استعماله لها في حكم المعلوم، فقد نظم من المبحث ستة وثلاثين بيتا، على حين لم ينظم من الرمل سوى أربعة عشر بيتا، ولا ريب أن هذا العدد من القلة بحيث يمكن القول بأن حركة المنتهى لم تتجاوز من الناحية العملية تسعة أنماط إيقاعية فحسب.

بل إن من بين هذه الأنماط المستعملة خمسة لا يتجاوز ما نظم في مجموعها نسبة ٢٤٪ من جملة شعره، وهي نسبة لا تصل إلى النسبة التي بلغها وزن الطويل وحده، هذا على تفاوت هذه الأنماط الخمسة بدورها في نسبة التردد، فأعلاها نسبة هو الخفيف، يليه المنسرح، ثم المتقارب، وبعد ذلك بمسافة يأتى السريع، ثم الرجز، وبين هذين على وجه الخصوص علاقة قرى غير خافية، فأولها - عند التحقيق - لا يعدو أن يكون إحدى الصور الإيقاعية التي يمكن العودة بأصلها الاشتقاق إلى الأخير<sup>(١)</sup>.

أما أكثر الأنماط الإيقاعية دورانا في هذا المعجم فهي الأوزان الأربعة الأولى، في مقدمتها يأتى الطويل، ثم الكامل، ثم البسيط، ثم الوافر، وبين الشطين الثانى والرابع منها وشيجة حميمة، إذ يدرج العروضيون بحر الكامل في الدائرة الثانية، دائرة الوافر، والفجوة بين نسبتي ترددهما - كما يتضح من الجدول المرفق - ليست شاسعة، أما التماثل الأول والثالث - الطويل والبسيط - فرغم اختلافهما في

(١) لعلاقة السريع بالرجز، يراجع : الرشيد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ج١ - ص ١٥٣

الأصول؛ لأن أصل الأول متقاربان، على حين أن أصل الآخر رجزى، فإنهما يتفكان في رحابة النغم، وامتداده، وانفساح مداه، الأمر الذى يضيق عليهما - بتعبير بعض الباحثين - «أبهة وجلالة»<sup>(١)</sup>، فهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسى عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز، ويمتاز الطويل على صاحبه بأنه أكثر انطلاقا وأسلس نغما، وأبعد عن الجلبة والاصططخاب، وليس من قبيل المصادفة أن يستغرق وحده ما يناهز ثلث المعجم الإيقاعى فى المادة المدروسة، وأن يربو - منفردا - على جملة ما استغرقته مجموعة الخفيف ورفاقه من نتاج الشاعر.

والقدر المشترك بين هذه الأوزان الأربعة التى تمثل أكثر المجموعات الإيقاعية دورانا، هو ما يسمها جميعا من كثرة المقاطع اللغوية، ورجحانها فى هذه الناحية على ما عداها من الأوزان، فعلى حين نرى وزنا كالخفيف لا يكاد يتجاوز - من الناحية النظرية - أربعة وعشرين مقطعا فى كلا الشطرين، تنقص عند التطبيق فى بعض صوره، نرى وزن الكامل يصل أحيانا إلى نحو الثلاثين مقطعا، وقريب منه فى هذا الصدد أوزان الطويل والبسيط والوافر.

والذى لاشك فيه أن طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيدا من المرونة فى التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري، بيد أن هذا ليس كل شئ، لأن هذه المقاطع فى حقيقتها ليست سوى وقائع زمنية فى كلا وجهيها من النطق والاستماع، فإذا تراكمت على هذا النحو كان ذلك إسدانا بـرحابة المدى الزمنى الذى يستغرقه البيت، وهو مدى إن تميز بالطول، فلم يَحُلْ فى الوقت ذاته من ثبات، ضرورة أن القصيدة العربية درجت على وحدة النموذج الإيقاعى فى كل أبياتها، وربما دفعنا هذا للملح الأخير إلى الاعتقاد بأن مولد الشعر الحديث ليس تمردا على تساوى الأبيات فى الأوزان والقوافى فحسب، بل هو - فى أحد جوانبه - تحول فى فكرة الزمان الشعري، ومحاولة لمزج صلابة هذا الزمان وترويض ثباته

(١) المرجع السابق - ص ٣٩٢



واستوائه، أو لنقل إنه محاولة لجعل هذا الزمان الشعري زمانا مكانيا، عن طريق ربطه بالصورة الشعرية، وتقييد مداه بمساحة هذه الصورة طولا وقصرا، وضيقا واتساعا.

وحقيقة أخرى لعلها كانت أولى من سابقتها بالتقديم، ذلك أن ما لحظناه من غلبة الأوزان الطويلة على نتاج المتن - وربما لم تكن غلبة على نتاجه وحده - ليس مقطوع الصلة بمبدأ وحدة البيت، وهو المبدأ الذى ظل لفترة طويلة يحكم منطق العملية النقدية والعملية الإبداعية على حد سواء؛ إذ كان في انفساح الأوزان الطويلة، وكثرة مقاطعها، ورحابة أمادها، ما يعين الشاعر على استغراق فكرته عبر سطر عروضي مستقل، وما يمنُّ له سبيل احتواء الخاطرة الجزئية فيما ظنه بيتا شعريا نموذجيا.

صحيح أن استغلال الشاعر للمعاصر لهذه الإيقاعات الرحيبة لم يتقطع، حتى في ظل التطور الراهن للنظرية الشعرية، ولكن الذى لا شك فيه أن هذه الإيقاعات قد أخذت تزاوجها في مكانتها الأثيرة لإيقاعات أخرى كانت فيما مضى أقل دورانا، كالمقارب والرجز والمتدارك، إلى حد أن مجموعات برمتها لشعراء معاصرين لم تكد تتجاوز في بنيتها الإيقاعية نطاق بعض هذه الأوزان أو ثلاثتها مجتمعة، وهذا وحده قد ينهض في التدليل على هذه الحقيقة بما لا يحتاج بعد إلى دليل.



ثَبَتَ الْمَصَادِرَ وَالْمَرَاجِعَ  
ثَبَتَ الْمَحْتَوَيَاتِ



## أهم المصادر والمراجع

- ١ - الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - الطبعة الرابعة - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٢م
- ٢ - أبو البقاء العكبري : التبيان في شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨م
- ٣ - أرسطو : الخطابة - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠م
- ٤ - بريت (ر.ل.): التصوّر والخيال - ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م.
- ٥ - بولارد (آرثر) : المهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م
- ٦ - الدكتورة خالدة سعيد : حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م
- ٧ - درو (اليزابيث) : الشعر، كيف نفهمه ونتلقاه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - بيروت سنة ١٩٦١م.
- ٨ - روزنتال (م.ل.) شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسني - المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣م
- ٩ - رونين (ب.م.): الإعلامية والفنية، دراسة في كتاب «التلوق الفنى» (بالروسية) - الجزء الأول - ليننجراد سنة ١٩٧١م.

- ١٠ - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي - دار الكتاب العربي - بيروت (د.ت).
- ١١ - عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي - نشر المكتبة التجارية - مصر سنة ١٩٣٠م.
- ١٢ - الدكتور عبد الله الطيب المجلوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - الطبعة الأولى - مصر سنة ١٩٥٥م.
- ١٣ - عبد الوهاب البياتي : أباريق مشهية - بيروت سنة ١٩٥٥م.
- ١٤ - لانسون (جوستاف) : منهج البحث في الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد منلور - بيروت سنة ١٩٤٦م.
- ١٥ - محمد ينيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م.
- ١٦ - د. محمد فتوح أحمد : الشكلية... ماذا يبقى منها؟ - مجلة فصول - العدد الثاني - يناير سنة ١٩٨١م.
- ١٧ - Basler, Roy P.; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press, 1948.
- ١٨ - Daiches, David; Critical Approaches to Literature, London, 1969.
- ١٩ - Tindall, W.Y.; the Literary Symbol, Columbia University Press, New York, 1955.
- ٢٠ - Turner, G.W.; Stylistics, England, 1975.

## محتويات الكتاب

صفحة	
٥	تقديم .....
١٣	المبحث الأول : مفارقات الشكل .....
٣١	المبحث الثاني : عن ظواهر الصياغة الشعرية .....
٥٥	المبحث الثالث : تقابلات البنية .....
٧٣	المبحث الرابع : مستوى الصورة في البنية الشعرية .....
٩٧	المبحث الخامس : تحولات الأسلوب .....
١٣٣	المبحث السادس : المعجم الإيقاعي .....
١٤٥	ثبت المصادر والمراجع .....
١٤٩	محتويات الكتاب .....





تم بحمد الله





## هذا الكتاب

تقديم وجه آخر للقراءة الشعرية ، وقراءة شعر المتنبي بالذات ، وهو وجه لا ينظر فيه إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التي أحدثت هذه الدلالة ، ثم لا يكفى فيه الوقوف عند أحد مستويات هذه البنية حتى يوضع فى مكانه من بقية تلك المستويات ، منفعلا وفاعلا ، متأثرا ومؤثرا ، نتاجا لما يعلوه من أغلفة النواة ومنتجا لما دونه منها ، الأمر الذى يفضى إلى الكشف عن ثراء اللغة الشعرية واجتلاء كل معطياتها ، بقدر ما يفضى - فى الآن ذاته ودون تعاقب - إلى سخاء الدلالة وتعددتها ، طبقا لتدرج مستويات البناء.

Bibliotheca Alexandrina



1202453

713  
9  
61  
9